جامعة الجامعات

بقلم : د. شكري محمد عياد

اذا كانت الجامعة ((فكرة قائدة)) و ((قيادة فكرية)) قبلما هي معهد لتخريج متعلمين من مستوى خاص ، فليس من المغالاة في شيء أن نطلق على اتحاد الجامعات العربية ، الذي عقد مؤتمره الأول في الاسكندرية بين الثامن والحادي عشر من الشهر الماضي ، اسم ((جامعة الجامعات)) فقد تزايدت الجامعات في أرجاء عالمنا العربي مشرقه ومغربه حتى تجاوزت العشرين ، وثمة جامعة جديدة في الطريق ، وهذه الكثرة - مع قيمتها وضرورتها - يمكن أن تؤدي الى التقليل من قيم الجامعة بوصفها فكرة أو قيادة فكرية، اذا هي لم تقترن بتنظيم كفء يحقق التعاون بين هذه الجامعات على تحقيق المثل الأعلى الجامعي الذي تحتاج اليه الأمة العربية في نهضتها . فليس من شأن الفكرة أن تتعدد ، ولا من شأن القيادة أن تتعدد ، واذا تعددت الفكرة أو القيادة في الظاهر ، فلابد من روح واحدة تحكمهما ، والا كانت الفكرة تخطيطا ، والقيادة فوضى .

ويخيل الى أن الحياة الفكرية في مصر والعالم العربي قد بدأت تفتقد الفكرة الجامعية والقيادة الفكرية بقدر ما بدأت الجامعات تتعدد . ذلك أن تعددها لم يقترن بأي نوع من أنواع التكامل أو التواصل أو الحوار بينها ، بل جرى العمل على اصطناع التشابه أو افتعال التمايز فيما بينها ، دون أن يدل التشابه على وحدة فكرية ، أو التمايز على ثراء فكري ، لانهما انصبا في الغالب على الأطر الشكلية للجامعة ، في شروط هيئات التدريس وقبول الطلاب الخ . أكثر مما انصبا على مناهج الفكر أو حقول الدراسة .

لا شك أن افتقادنا لمناهج متميزة واتجاهات بارزة في البيئة العلمية للجامعات راجع الى أسباب كثيرة ، في مقدمتها نقص المكتبات والمعامل وانخفاض نسبة هيئة التدريس الى عدد الطلاب. ولكننا لا يمكن أن نعزو الى هذين العاملين وحدهما غلبة الرتابة والآلية على التعليم الجامعي ، وجنوح الجامعات الى أن تصبح ((مدارس)) بالمعنى التربوي ، عوضا عن المعنى الفكري . فثمة هذا العامل الثالث الذي لا يمكننا التهوين من شأنه وهو فقدان الصلة بين الجامعات بعضها وبعض ، فلم تتح الفرصة للمشكلات الجديدة ، ذات الطابع المحلي أو القومي ، أن تطرح لبحث جاد ، لأن هذه المشكلات لا تصاغ ولا تقدم الحلول المناسبة لها الا من خلال جهد مشترك ونقاش دائب . وهكذا ابتلي الفكر عندنا بآفة النقل والاقتباس ، والا فانه شطحات ينقصها التمحيص والمراجعة ، ((وكل مجر بخلاء يسر)) .

اليس مما يشرح صدورنا ، اذن أن نقرأ قرار المؤتمر الأول للجامعات العربية ، في شأن سياسة التعليم الجامعي وأهدافه :

وتستمد جامعاتنا العربية المبادىء العامة لفلسفتها التعليمية من المثل الانسانية العليا ، ومن مقومات رسالتنا الروحية ، وحضارتنا العربية ، وتراثنا القومي ، وتقوم على ارتباط الجامعة بالمجتمع ارتباطا يضمن التفاعل بينهما، بحيث تتولى الجامعة دورها في القيادة الفكرية والخلقية للمجتمع ، مسهمة في التقدم الانساني في ميادين العلم والمعرفة))

وأن نقرأ، في وسائل تحقيق ذلك :

جعل اللغة العربية لغة التعليم في الجامعات تأصيلا للفكر والعلم العربيين))

وأن نقرأ ، في تقرير اللجنة الفرعية التي درست الموضوع نفسه :

« ماذا نقصد بالتعاون بين جامعات الدول العربية ؟ هل نقصد بهذا أن تصبح جامعات الدول العربية صورا متشابهة من بعضها بعضا ؟ هل نقصد بهذا أن تستمد جامعة من الجامعات نظمها وسياستها من نظم وسياسة جامعة أخرى؟ بالطبع لا نقصد شيئا من هذا .

« حقيقة أنه لا بد من وجود قدر من التشابه بين الجامعات العربية باعتبار أن ظروف البلاد العربية متشابهة ومتقاربة من حيث الثقافة ومن حيث مستوى المعيشة أيضا ، الا أن الظروف الخاصة بكل بلد عربي تقتضي وجود قدر من الاختلاف أيضا . اختلاف لا يقوم على أساس النقل من دول أوروبية أو أمريكية مختلفة ولكنه يقوم على ادراك علمي باحتياجات المجتمع المحلي وظروفه . فالاوضاع الثقافية والاجتماعية والاقتصادية في البلاد العربية تحتم علينا قدرا من التشابه وقدرا من الاختلاف أيضا ، تحتم علينا قدرا من التشابه الذي يوفر الفرص لخلق الشخصية العربية ، وقدرا من الاختلاف حتى تتمشى الجامعات مع الظروف والامكانيات المحلية » .

ولسنا أقل ترحيبا بتوصية المؤتمر ، في مجال البحث العلمي ، « بانشاء جمعيات علمية متخصصة على المستوى العربي يكون من مهامها العناية بنشر البحوث » ، و « العمل على انشاء مراكز للتوثيق العلمي في الأقطار العربية وتسهيل التعاون بينها » .

وكم نتمنى للاتحاد الناشيء ، الذي لم يستكمل بعد تأسيس أمانته الدائمة ، أن يقطع في القريب العاجل بعض الخطى نحو تحقيق هذه الأهداف الجليلة !

***

لا شك أن هذه الأمانة محتاجة الى جهد تنظيمي خارق لتضمن سعي الاتحاد نحو أهدافه، التي هي في الواقع أهداف كل جامعة من الجامعات المشتركة فيه ، ولكنها أهداف لا يسهل على كل جامعة أن تحققها منفردة ، وليس من شأن الاتحاد أيضا أن يسعى لتحقيقها بنفسه ، فما لهذا المعنى أردنا حين سميناه « جامعة الجامعات » . ولكن الذي يستطيعه الاتحاد ، وأمانته أو مكتبه الدائم على الخصوص ، هو أن يترجم هذه الأهداف الجليلة الى مهام محددة ، وان يقسم أعباءها على الجامعات الاعضاء ، كل على حسب قدرته وخبرته ، وظروفه وامكاناته . فقد يكون من المتعذر ، في الظروف الحاضرة ، أن يعرب التعليم تعريبا كاملا في جميع الكليات الجامعية ، ولكن الاتحاد يستطيع ان ينظم من خلال الجامعات الاعضاء اخراج معاجم علمية متخصصة مستوعبة لجميع المصطلحات التي تستخدم في المرحلة الجامعية الاولى على الاقل ، وسيجد القائمون باعداد هذه المعاجم جانبا كبيرا من عملهم ميسرا بفضل جهود المجامع اللغوية العربية . ثم ان « تأصيل الفكر والعلم العربيين » لا يتيسر أيضا اذا لم تترجم الى العربية جميع الكتب الأصول في الفكر العالمي ، وهذه مهمة ينبغي أن ينهض بها الاتحاد أيضا ، طبقا لخطة مدروسة وطويلة المدى ، من خلال الجامعات الأعضاء ، وبالتعاون مع مؤسسات النشر التي تشرف عليها الدولة .

وقد يحتاج « انشاء مراكز للتوثيق العلمي في الاقطار العربية ، وتسهيل التعاون بينها » الى سنوات كثيرة . ولكن أمانة الاتحاد تستطيع ، منذ الآن ، أن تغري جامعة من الجامعات العربية باصدار كراسات شبه دورية بملخصات أبحاث الماجستير والدكتوراه التي تقدم في الجامعات العربية ، في الأدب والعلوم الانسانية والعلوم البحتة والتطبيقية . هذا فضلا عن سجل واحد يضم عناوين الرسائل التي نوقشت في الجامعات العربية حتى الآن .

قد يبدو بعض هذه البدايات متواضعا ، بل مفرطا في التواضع ، بالقياس الى ما يجب أن يكون . ولكن هل كانت البدايات الناجحة الامتواضعة ؟ سوف نضمن ، على الاقل ، ألا تمر أربعون سنة أخرى ونحن لا نزال نقف على رمال الصحراء ، ونرمي بأبصارنا الى الأفق البعيد !

غط صعب

١ – إنَّ بالشِّعْبِ الَّذِى دُونَ سَلْعٍ لَقَتِيلاً ، دَمُهُ مايُطَلُّ

٢ – قَذَفَ العِبْءَ عَلَىَّ وَوَلَّى ، أَنا بِالعِبْءِ لَهُ مُسْتَقِلُّ

٣ – وَوَرَاءَ الثَّأْرِ مِنِّى ٱبنُ أُخْتٍ ، مَصِعٌ ، عُقْدَتُهُ ما تُحَلُّ

٤ – مُطْرِقٌ يَرْشَحُ مَوْتاً ، كَمَا أَطْرَقَ أَفْعَى ، يَنْفُثُ السَّمَّ ، صِلُّ

***

٥ – خَبَرٌ مَّا ، نَابَنَا ، مُصْمَئِلٌّ ، جَلَّ حَتَّى دَقَّ فيهِ الأَجَلُّ

٦ – بَزَّنِى الدَّهْرُ ، وَكَانَ غَشُوماً ، بِأَبِىٍّ ، جَارُهُ مَا يُذَلُّ

٧ – شَامِسٌ فى القُرِّ ، حَتَّى إِذا ما ذَكَتِ الشِّعْرَى ، فَبَرْدٌ وظِلُّ

٨ – يَابِسُ الجَنْبَيْنِ مِنْ غَيْرِ بُؤْسٍ ، وَنَدِى الكَفَّيْنِ ، شَهْمٌ ، مُدِلُّ

٩ – ظَاعِنٌ بالحَزْمِ ، حَتَّى إِذَا مَاحَلَّ ، حَلَّ الحَزْمُ حَيْثُ يَحُلُّ

١٠ – غَيْثُ مُزْنٍ ، غامِرٌ حَيْثُ يُجْدِى ، وإذا يَسْطُو ، فلَيْثٌ أَبَلُّ

١١ – مُسْبِلٌ فِى الحَىِّ ، أَحْوَى ، رِفَلٌّ ، وإذا يَعْدُو ، فَسِمْعٌ أَزَلُّ

١٢ – ولَهُ طَعْمَانِ : أَرْىٌ وشَرْىٌ ، وكِلاَ الطَّعْمَيْنِ قَدْ ذَاقَ كُلُّ

١٣ – يَرْكَبُ الهَوْلَ وَحِيداً ، ولا يَصْحَبُهُ إِلَّا اليَمَانِى الأَفَلُّ

***

١٤ – وَفُتُوٍّ هَجَّرُوا ، ثُمَّ أَسْرَوْا لَيْلَهُمْ ، حَتَّى إِذَا انْجَابَ ، حَلُّوا

١٥ – كُلُّ ماضٍ قَدْ تَرَدَّى بِماضٍ ، كَسَنَا البَرْقِ ، إِذَا مَا يُسَلُّ

١٦ – فَأَدَّرَكْنَا الثَّأْرَ مِنْهُمْ ، وَلَمَّا يَنْجُ مِلْحَيَّيْنِ إِلَّا الأَقَلُّ

١٧ – فَاحْتَسَوْا أَنْفَاسَ نَوْمٍ ، فَلَمَّا هَوَّمُوا ، رُعْتُهُمْ ، فَاشْمَعَلُّوا

***

١٨ – فَلَئِنْ فَلَّتْ هُذَيْلٌ شَبَاهُ ، لَبِمَا كَانَ هُذَيْلاً يَفُلُّ

١٩ – وَبِمَا أَبْرَكَهَا فِى مُنَاخٍ جَعْجَعٍ ، يَنْقَبُ فِيهِ الأَظَلُّ

٢٠ – وَبِمَا صَبَّحَهَا فِى ذُرَاهَا ، مِنْهُ ، بَعْدَ القَتْلِ ، نَهْبٌ وَشَلُّ

***

٢١ – صَلِيَتْ مِنِّى هُذَيْلٌ بِحَرْقٍ ، لا يَمَلُّ الشَّرَّ حَتَّى يَمَلُّوا

٢٢ – يُنْهِلُ الصَّعْدَةَ ، حَتَّى إِذَا مَا نَهِلَتْ ، كَانَ لَهَا مِنْهُ عَلُّ

***

٢٣ – حَلَّتِ الخَمْرُ ، وَكَانَتْ حَرَامًا ، وَبِلاَيٍ مَّا ، أَلَمَّتْ تَحِلُّ

٢٤ – سَقِّنِيهَا ، يَا سَوَادَ بْنَ عَمْرٍو ، إِنَّ جِسْمِى بَعْدَ خَالِى لَخَلُّ

***

٢٥ – تَضْحَكُ الضَّبْعُ لِقَتْلَى هُذَيْلٍ ، وَتَرَى الذِّئْبَ لَهَا يَسْتَهِلُّ

٢٦ – وَعِتَاقُ الطَّيْرِ تَهْفُو بِطَانًا ، تَتَخَطَّاهُمْ ، فَمَا تَسْتَقِلُّ

نمط صعب ونمط مخيف

بقلم : محمود محمد شاكر

٤

أعدت نشر القصيدة فى صدر هذا العدد ، لأنى آثرت أن أغير لفظين فى البيت الرابع والعشرين والبيت السادس والعشرين ، تعجلت فى اثباتهما حين دفعت القصيدة الى المطبعة ، ولتصحيح ماوقع من خطأ فى ضبط بعض الألفاظ، وفى مواضع الفواصل ، وللتيسير على قارىء المجلة ، لأنه محتاج فى متابعة ما أكتب ، الى مراجعة أبياتها بيتا بيتا ، والى النظر فى أقسامها السبعة قسما قسما ، فلا يضيره عندئذ أن يكون العدد المخالف بعيدا عن مد يده .

ونحن مقبلون مرة أخرى على مواصلة القول فى القسم الثانى من هذه القصيدة . وقد سلف ما أخبرتك أن الشاعر قال قصيدته هذه على فترات ، فكان ترنمه بأبيات القسم الثانى فى آخرها فترة ، (كما سأبين ذلك فيما بعد) وأنه لما أعاد ترتيب أنغامه التى ترنم بها على الفترات ، افتتح هذا القسم الثانى ، بأول بيت قاله ، فى أول فترة ، حين جاءه نعى خاله ، وكان هم أن يرثيه ، ثم كف عن الرثاء ، حيث صرفه عنه ماوجد من تخاذل أخواله بنى فهم عن الطلب بدم ابن أخيهم تأبط شرا ـ وأنه انما فعل ذلك ، لأن هذا القسم الثانى كله فى صفة أخلاق خاله وخصاله وشمائله ، ولصفة أخلاق الرجال نصيب فى الرثاء ، فتشاكلا ، وان افترقا فى الحافز والمنزع والبيان . وكان مما زين له ذلك : أن بيت الرثاء بيت واحد مفرد ، (هو البيت الخامس) ، وأن القسم الذى تغنى فيه بمجد خاله ، ابتدأ ، مريدا لذلك أو غير مريد ، بقوله : « بزنى الدهر ، وكان غشوما » ، فكانت الجملة الأولى منه متصلة السبب بالرثاء ، كما بينت آنفا ، فالتأم بيت الرثاء بأبيات التمجيد ، دون أن يحس المرء باختلال أو تباين ، بل لعل اتصالهما خفف من حدة التفجع فى بيت الرثاء ، وبسط على أبيات التمجيد ظلا هفافا رقيقا من كآبة الفقد ، زاد أبيات التمجيد لألاء وبريقا . وهذه احدى مهارات الشعراء حين يعيدون النظر فى لم شتات ماتغنوا به ، على الفترات ، من أنغامهم المرسلة .

وقد أسلفت أن ترنم الشاعر ، منذ البيت السادس الى البيت الثالث عشر ، كان تمجيدا لخاله ، حفزه اليه اعجابه بأخلاقه وخلاله وشمائله ، دون أن يشوب ذلك تفجع أو توله أو حزن غامر ، بل ماهو الا التلذذ باسترجاع ذكراه فى نشوة مختالة ، والا التأنق الرفيق فى تصويره ببشاشة نابعة من قلب محب معجب ، فانسابت خطوط الصورة حادة ، واضحة ، سريحة ، مستوية ، متقابلة ، تكتنف ألوانا فى داخلها ، وتكتنفها ألوان تحيط بها ، وينبعث من كل لون طائف يداخل لونا آخر أو يخارجه ، فيشب منه ويزيده ، أو يكتمه ويكف منه فيعدله . وبذلك شملت جثمان الصورة دخلة من الألوان ، (دخلة الالوان ، بكسر الدال وسكون الخاء ، اختلاط الوان فى لون وتداخلها) ، تجلو معارفها ، وتكشف عن ملامحها ، وتمنح ديباجتها صفاء يشف عن ضميرها ومكنون أسرارها . ولما كان « بحر المديد ، العروض الأولى » ، نغما ذا سطوة على المترنم وعلى أداته ، وهى اللغة ، (كما وصفته فى المقالة الثانية) ، وكان بحرا لا تطيق خلائقه احتمال التشبيه المركب المسترسل ، ولا الصور المستفيضة المتعانقة ، بل هو بحر يتطلب التشبيه المشرف الذى يبسط ظلاله دون جرمه ، والصورة المنمنمة الدقيقة المحددة القسمات ، تشف عنها الكلمة الواحدة والكلمتان ـ فقد بدأ شاعرنا منذ الكلمة الأولى فى غنائه ، وهو مستجمع لكل

أداته ، معد لكل مهاراته ، خاشعا لسطوة هـذا البحر المتمرد ، ولكنه يخفى تحت خشوعه سطوة فنان متمكن ، شديد الاباء ، وهو مع ابائه لطيف الحـذر ، سريع الى الزمام ، لا تختلـج له يد ولا تضـطرب · وشاعرنا هـذا منـذ بدأ يغنى ويترنم ، ألغى التشـبيه جملة واطرحه ، ولم يستخدم حرفا واحدا من حروفه ، منذ غنى الى أن سكت ، وجعل الألفاظ الموجزة العـارية هى وحـدها صاحبـة السـلطان المطلق فى تحـديد الصورة ، وفى تلوينها ، وفى ارسال أشعتها على الخطـوط والألوان ، وهو فى كل ذلك مقتصـد لا يبذر ، ومتأن لا يعجل ، لا يخاف سطوة بحر المديد على نفسه فيغلو فى الكتمان ، ولا تستخفه سطوته هو حين يسطو عليه ، فيطغى فى البوح · وبهذه القدرة الحريصة المتمكنة ، استطاع أن يجعل الصورة كلها منمنمة دقيقة متقنة ، واضحة كل الوضـوح على ذلك ، وان كانت رقعتها الموشاة الصغيرة ، لا تتجاوز مساحتها ثمانية أبيات ·

هـذه صفة موجزة لهذا القسم الثـانى من القصيدة ، أرجو أن أوفق فى الابانة عنها تفصيلا · ولا تعجب لهذا الذى أقدمه من الرجاء بين يدى كلامى ، فان تذوق الجمـال ، والاسـتغراق فى مجاليه ، والاحساس الشامل بالحى من نبضاته ، والنفـاذ الخفى الى أسراره العميقـة المتشـابكة المشتبهة ، بلذة وأريحية واهتزاز ، شىء مختلف عن معـاناة الابانة عن ذلك الذى تجـد باللفظ المكتوب · وأجهل الناس من يظن أن جمال الأنغام المتسربة من ألفاظ الشعر وألحانه المركبة ، دانية القطوف لكل كاتب أو ناقد · فان اللغة ، هى قمة البراعات الانسانية وأشرفها ، وهى أبعـد منالا مما يتصوره المرء بأول الخاطر ، فما ظنك اذا كانت اللغة عندئذ لغة « شعر » أو « كلام مبين » ! عنـدئذ تعيى الألسـنة عن الابانة عن مكنون أسرارها ، وتقصر همم ألفاظ النقاد أحيانا كثيرة عن بلوغ ذراها المشمخرة · واعلم انى أعد فن « الشعر » وفن « الكلام المبين » ، هو « الفن الأعلى » ، وما سواهما من موسيقى وتصـوير ونحت ، هى « الفنون الدنيا » ، وكلها خدم لهذا الفن الأعلى · ولذلك كان قول الجاحظ فى « كتاب الحيوان : « انمـا الشعر صياغة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير » ، فيه من تقصير العبارة ، فوق ما فيه من صدق النظر ، وصحة الادراك ، وسلامة الاحساس ·

وليس قولى فى الموسيقى والتصوير والنحت وما اليها ، أنها هى « الفنون الدنيا » ببخس لها أو امتهان ، فما لهذا المذهب وجهت قولى ، وانما هو تنزيل لهذه الفنون فى منازلها التى يوجبها النظر ، فالانسان هو وحده ينبوع الفن ، أيا كان الفن ، وبذلك صار أصل هذه الفنون ، أعلاها وأدناها ، مشتركا بلا ريبة ، وانما يأتى التفاضل بينها من شىء آخر : من الصلة بين الفن وأداته ، وبين الأداة وينبوع الفن ، وهو الانسان · فأدوات الفنون جميعا ، سوى الشعر والبيان ، مجتلبة من خارج الانسان ، وهى بالنسبة اليه مادة ميتة غير نامية ، وانما ينميها الفن النابع من نفس صاحبه · أما الشعر والبيان ، فمادتهما نابعة من الانسان نفسه منذ يولد ، وهى أيضا مشاركة للفن الأعلى فى بعض الينابيع أو أكثرها ، وهى فوق ذلك مادة حية نامية بحياة الانسان ونمائه ، وهى بعد ذلك كله مادة متوارثة متمادية فى تيار واحد من فن القرون المتتابعة ، والأجيال المتعاقبة العريقة فى القدم ، وأهل اللسان مشتركون جميعا فى امداد هذا التيار المتدفق بما يزيده اتسـاعا وعمقا ، ثم يأتى الفن بعد ذلك فيأخذ من هـذه المادة التى لا تكاد تنتهى ، ثم يزيدها نماء وحرية وصفاء وصقلا ، ثم يردها مرة أخرى الى التيـار المتدفق منذ الآماد المتطاولة · والأمة التى تنزل هذا الفن الأعلى من مكانه ، وتحل مكانه الفنون الدنيا ، توشك أن تفقد نفسها وتفقد القرينين جميعا ، ولكنها مستطيعة أن تستغنى عن كل هذه الفنون ، وتضمن هذا الفن الأعلى خصائص الفنون جميعا ، بلا ضير يقع على « الفن » ، ولا على ينبوع الفن ، وهـو الانسـان · ومن أجل ذلك كانت الابانة عن فن « الشعر » عملا عسيرا جدا ، يرجو المرء أن يوفق فى التعبير عنها ·

●●●

قلت آنفا ان هـذا الشاعر آثر أن يقـول « بزنى الدهر » ، وأضرب عن أن يقول : « غالنى الدهر » أو « فجعنى » ، أو شيئا ينطق بالفجيعة على خاله ، لأنه لم يرد أن يصور الفجيعة فيه ، ولا عمل الدهر فى غشمه وظلمه ، بل أراد منذ أول لفظ أن يصور خاله نفسه ، بلا اغراق فى تشبيه ظاهر الأداة ، بل باللمحة الدالة الخاطفة ، فاختار « بزنى » ، لأن « البز » (بفتح البـاء

وتشديد الزاى) ، هو سلاح المحارب تاما ، يدخل فيه درعه ومغفره ورمحه وسيفه وقوسه وسهامه . فاذا قيل فى الحرب : « بز القتيل » ، فانما معناه أن العدو سلب المقتول ما معه من « البز » ، وهو سلاحه الذى كان يقاتل به أو يدفع به عن نفسه . فلما آثر هذا اللفظ على غيره ، أشعرنا منذ اللحظة الأولى أنه مقبل على أن يصف ، لا على أن يتفجع . ولما خص نفسه فقال : « بزنى » أعلمنا أن هذا الهالك كان له سلاحا يتقى به ويدفع عن نفسه أو يقاتل . وأغناه هذا اللفظ المفرد الموجز عن أن يسترسل فى رسم صورة خاله المحارب المحامى عنه وعن سائر قومه، فاجتزأ به ولم يسترسل فى صفته كما فعل أبو كبير الهذلى، حين وصف خال الشاعر نفسه من قبل ، وكان أبو كبير قد تزوج أم تأبط شرا ، ورباه حتى استوى ، فخرج معه فى غزاة ، فوصفه ربيبه هذا وصفا رائعا فى لاميته الشامخة المشهورة ، فقال :

وَلَقَدْ سَرَيْتُ ، على الظَّلامِ ، بِمِغْشَمٍ ، جَلْدٍ من الفِتْيانِ ، غَيْرِ مُهَبَّلِ

حتى ذكر صحبته له فقال :

وَمَعِى لَبُوسٌ للبَئِيسِ ، كأَنَّهُ رَوْقٌ بجَبْهةِ ذِى نِعَاجٍ مُجْفِلِ

فجعله « لبوسا » ، وهو سلاح المحارب مثل « البز » يحتمى به المحارب الجرىء الفاتك ذو البأس ، يخوض به غمرات الحرب ، يحتمى به أو يقاتل . ثم شبهه فى اندماجه وصلابته ويقظته بقرن ثور وحشى ، يحمى اناثه ويحوطهن، فأفزعه حس القانص ووطء كلابه على الأرض ، فهو يتلفت يمنة ويسرة من توقده ويقظته ونشاطه وجرأته ، فيهتز قرنه الذى فى جبهته كأنه سنان معد للطعان .

فلما أضمر هذه الصفة فى لفظ مبهم هو « بزنى » ، أتبعها بصفة أخرى يتعلق بها سلب الدهر ما سلب ، فقال : « بأبى » وهو الممتنع من أن يضام هو أو يضام قومه ، لبأسه وصرامته، وما يخاف من شراسته فى القتال ، ثم أتم الصورة بقوله : « جاره ما يذل » ، فهو لا يدخل فى جواره أحد الا امتنع بامتناعه ، ورهب الناس أن يطلبوه بطائلة وهو فى هذا الجوار المنيع ، فهو عزيز لا يذل ولا يجترأ عليه . ولكن من عجب أمر هذه اللغة الشريفة ، أنك اذا أغفلت ماذكرت لك من تفسير « بزنى » واقتصرت فى تفسيره على معنى السلب والانتزاع على وجه العسف والقهر ، والتغلب والقسر ، ومضيت فى الشعر على مافسرت لك ، بقيت الصورة واضحة ، يوحى تداعى معانيها بما أغفلته وأعرضت عنه فى تفسير «البز» على أنه سلب سلاح المحارب الذى يدفع به عن نفسه وعن حقيقة قومه وعن المستجير به .

●●●

ولما ذكر بأسه ونجدته ، وامتناعه فى نفسه أن يضام ، وامتناع غيره به من كل عاد وطالب ، أتبعه بذكر نجدة أخرى يمتنع الناس بها ، لا من بطش بعضهم ببعض ، بل من بطش القر والقيظ، وهما فصلان من فصول السنة يلقى أهل البادية من شرهما ما يلقون . ففى كلب الشتاء (بفتح الكاف واللام ، وهو شدته وحدته) ، يضرب الأرض الصقيع ، ويلحس البرد النبات ، ولا تجد الأنعام مرعى ، فتجف ألبانها ، ويجهد الناس جهدا شديدا ، فضلا عما يجدون من نفح البرد ولذع الصقيع فى أبدانهم ، ويلوذ الناس بالبيوت، ويضنون بذبح الجزر لقلتها يومئذ ، ويعم القحط وبؤس المعيشة ، ويصيرون الى مثل الذى وصف أعشى باهلة من تنفاح الصقيع ، والجائه كل حى الى كن يستتر فيه ، فقال :

وأَحْجَرَ الكَلْبَ مَوْضُوعُ الصَّقِيعِ بِهِ وأَلْجَأَ الحَىَّ مِنْ تَنْفاحِهِ الحُجَرُ

فوصف شاعرنا أمر تأبط شرا ، فى هذا الفصل من السنة ، بلفظ جامع موجز ، فقال : « شامس فى القر » ، أى فى أشد أيام البرد والشتاء والجدب ، وهم انما يقولون : « يوم شامس » أى يوم صحو لا غيم فيه ، فالشمس تلقى أشعتها المدفئة على وجه الأرض . فنقل صفة «اليوم» الى صفة «الرجل» ، بلا معاناة للتشبيه . واستغنى باشتقاق « فاعل » من « الشمس »

ليسبغ عليه معنى جديدا يزيد فى معناه الذى استعمل فيه ، وحسن له ذلك أنهم يشتقون من مثل « اللبن » و « التمر » على « فاعل » فيقولون: « لابن » و « تامر » ، يعنون صاحب لبن كثير وتمر كثير . واقتصر بهذه الصفة الموجزة على معنى متراحب من الكرم والبشاشة ، باشراق شمس مدفئة من قبله ، وباطعام كل من جهده الشتاء حتى يذهب عنه القر ، وكأن الشمس لم تغب ، وكأن الشتاء لم يأت بالجدب . ومع ذلك، فتعرية « شامس » وحدها من كل لفظ يلحقها مما يدل على الادفاء والاطعام ، وتعرية « القر » من كل لفظ يوحى بالجدب والخصاصة والبؤس، ثم جمع هذين المتناقضين فى جملة واحدة ، أسبغ من معانيهما حتى صارا يدلان على كل الخلائق المحمودة التى يلقى بها الكريم من الناس، من أصابته اللأواء واشتد عليه البلاء . ثم قابل هذا الفصل من السنة بفصل آخر ، هو زمان القيظ ، وهو أشد الحر ، حين يصوح النبات من شدة الحر ، ويقل الماء ، ويعز الظل ، ويطلب الكن كل حى ، وقد ذاب لعاب الشمس فوق الجماجم ، (كما يقول جرير) ، وصار الأمر الى ما وصف أبو زبيد الطائى :

واسْتَكَنَّ العُصْفُورُ كَرْهًا مَعَ الضَّبِّ ، وأَوْفَى فى عُوْدِهِ الحِرْباءُ

ونَفَى الجُنْدُبُ الحَصَى بكُراعَيْهِ ، وأَذْكَتْ نِيرانَها المَعْزاءُ

مِنْ سَمُومٍ كأَنَّها لَفْحُ نارٍ ، شَعْشَعَتْها ظَهِيرَةٌ غَرَّاءُ

(المعزاء : الأرض الصلبة ذات الحصى . و « شعشعتها » ، فرقتها وبثها . و « الظهيرة الغراء » ، الشديدة الحر ، كأن الشمس ابيضت من شدة التهابها) . فأعرض شاعرنا عن مثل هذه الصفة المنبسطة للقيظ ، واقتصر فقال: «حتى اذا ما ذكت الشعرى » . و « الشعرى » نجمان هما « الشعرى العبور » و « الشعرى الغميصاء » ، واذا أفردوا « الشعرى » ، فانما يريدون الشعرى العبور ، لأنها أشدهما التهابا وتوقدا ، حتى تشبه بالنار ، وتشبه بها النار . و « ذكاؤها » التهابها وتوهجها . والعرب تقول : « اذا رأيت الشعريين يحوزهما الليل (أى يظهران ليلا) ، فهناك لا يجد القر مزيدا . واذا رأيتهما يحوزهما النهار ، فهناك لا يجد الحر مزيدا » ، وقد أكثر الشعراء فى وصف « يوم الشعرى » ، فمن أجود ذلك قول مضرس بن ربعى الأسدى :

ويَوْمٍ مِنَ الشِّعْرَى كأَنَّ ظِباءَهُ ، كَوَاعِبُ مَقْصُورٌ عَلَيْها سُتُورُها

تَدَلَّتْ عليها الشَّمْسُ ، حَتَّى كأَنَّها ، مِنَ الحِرِّ ، يُرْمَى بالسَّكِينَةِ نُورُها

فالتهبت الشمس ، وكأنها قد تدلت الى الأرض ودنت منها ، فلجأت الظباء الى الكناس (وهو موضع تحفره تحت أصول الأشجار ، تستكن فيه من الحر) ، فشبهها بالكواعب فى خدورهن ، ورماها التهاب الحر بالسكينة ، فهى لا تتحرك من الاعياء والجهد ، مع أنها وحش شديد النفور كثير التلفت من يقظته ومخافته عند كل نبأة ، فأطار الحر غرائزها فسكنت لاتتحرك .

وفى مثله يقول الشنفرى ، صاحب تأبط شرا ، فى لاميته المخلدة :

ويَوْمٍ مِنَ الشِّعْرَى يَذُوبُ لُوَابُهُ ، أَفاعِيهِ فى رَمْضائِهِ تَتَمَلْمَلُ

و « لوابه » ، لعاب الشمس الذى يرى فى شدة الحر ، كانه خيوط تنحدر من السماء ، ويقال له « السهام » (بفتح السين) و « مخاط الشيطان » و « ريق الشمس » .

فهذه بعض صفة القيظ فى الأحياء ، فاكتفى شاعرنا من ذلك كله بهذين اللفظين الموجزين العاريين « ذكت الشعرى » ، وتركهما بالاسباغ يدلان على ذلك وعلى غيره من كل وقدة تصيب الأحياء وتحيط بهم ، وتفعل بهم مثل فعل القيظ حين يحتدم ، وخاله تأبط شرا عندئذ : « برد وظل » ، يطفىء الغلة ، ويكن المحرور .

فأظننى قد أوضحت لك مرة أخرى سلطان « بحر المديد » على الشاعر ، ثم سلطان الشاعر على « بحر المديد » ، وكيف استطاع بمهارته أن يقتصد فلا يبذر ، وأن يتأنى فلا يعجل ، وأن

يطرح التشبيه المركب جانبا ، وما هى الا الألفاظ العارية الموجزة الحية ، يلقيها على أنغام هذا البحر المتمرد ، لتنسرب الأنغام ناشرة من معانى الألفاظ ، متراحبة بها ، هادئة غير صاخبة ، ولا مفزعة عن أماكنها من النغم ٠

●●●

فى البيتين السالفين ، وضع الشاعر الخطوط الأولى التى تحدد معارف خاله وتحيط بأطلال صورته ، وجعل تخطيطها خلالا وخلائق كأنها ليست من كسبه لا عمل له فيها : من صلابة البأس ، وشوكة الاباء ، وبسالة الطباع فى زمان الشدة ، ومن انتفاع المجهود والمستضاف (وهو المثقل الذى أحاطت به الشدائد) بهذه الخلال المركوزة ، كما ينتفع الأحياء بما سخر الله لهم من شمس وقمر ، وليل ونهار ، وظل ممدود ، وماء مسكوب ٠ ولكن بقيت بقية تزيد هذه المعارف والملامح حدة ووضوحا ، وتنفث فيما أحاطت به الخطوط الجامدة ، حياة تنبعث من داخلها ، تتنغش به أساريرها ، (تنغش الشىء الحى ، بتشديد الغين ، اذا نبض لأول عهده بالحياة ، وتحرك حركة خفيفة وهو ثابت فى مكانه ٠ والأسارير : معالم الوجه ، كالخد والوجنتين والجبهة ، وما فيهما من خطوط) ٠ فقال : « يابس الجنبين من غير بؤس » ٠ وعندى أن قدماء شراح الشعر ، كالمرزوقى وغيره ، قد أساءوا ، حين ظنوا أنه أراد بقوله هذا : أن خاله «يؤثر بالزاد غيره على نفسه» ، واستشهدوا بقول دريد بن الصمة :

تَراهُ خَميصَ البَطْنِ ، والزَّادُ حاضِرٌ عَتِيدٌ ويغْدُو فى القَمِيصِ المقدَّدِ

وأنه ينظر الى قول عروة بن الورد ، حيث ذكر ماينوبه من الحقوق ، فيؤثر الضيف والسائل والمحتاج على نفسه وعلى عياله :

أَتَهْزَأُ منِّى أَنْ سَمِنْتُ ، وقد تَرَى بجِسْمِى مَسَّ الحقِّ والحقُّ جاهِدُ

أُقَسِّمُ جِسْمِى فى جُسُومٍ كثيرةٍ وأَحْسُو قَراحَ الماءِ والماءُ باردُ

ولو أراد شاعرنا ذلك المعنى الذى ذهبوا اليه ، لكان قوله : « وندى الكفين » ، كأنه فضلة وزيادة لا يحتاج اليها الشعر ، لا سيما بعد قوله : « من غير بؤس » ، والبؤس هو شدة الفقر والحاجة والضنك ٠ ولو أراده أيضا لكان قوله بعد ذلك « شهم » ، بمنزلة اللصيق الذى لا أصل له ، واللغو الذى يفسد ولا يصلح ٠ و «يابس» ، فوق ذلك كله ، لا تكاد توجد مستعملة فى الدلالة على ضمور البطن ، وخمص الحشا ٠ وانما « اليابس » ، هو الذى تكون الندوة والرطوبة فيه خلقة ، فاذا ذهب ماؤه فقد « يبس » ، وأما اذا كانت الندوة والرطوبة فيه عرضا ، فذهبت عنه ، فقد « جف » ٠ والضمور والخمص لايذهبان مافى الخصر أو الجنبين من اللين الذى فى البدن ، وانما يردهما الى مايمكن أن يسمى فى البدن الحى « يبسا » ، شىء آخر غير قلة الطعام من عوز أو ايثار ٠ وذلك كثرة الحركة ، وبذل الجهد المضنى ، حتى يذهب عنه ترهله أو لينه ، ويرتد الى صلابة فى الجسم تشبه ما يلحق العود اذا ذهب كل مائه ويبس ٠ فلما قال : «يابس الجنبين» ، فانما أراد هذه الصفة من صلابة الجنبين واندماج لحمهما ٠ ولما كان تأبط شرا فاتكا بئيسا ، وكان عداء لا تلحقه الخيل ، ويسبق فى عدوه الريح والطير ، كما قالوا ، وكان كثير الغزو ، يقطع المفاوز وحيدا طالبا ومطلوبا ، طالت ممارسته الحروب ، شديد اليقظة ، حوش الفؤاد ، طويل السهاد ، كما وصفه زوج أمه أبو كبير الهذلى ، فى قصيدته التى أشرت اليها آنفا = كل ذلك من الجهد المضنى خليق أن يذهب ماء لحمه فييبس ٠ ولما كان « يبس الجنبين » ، أدل شىء فى بدن الانسان على استحكام قوته ، لأنهما مناط الحركة ، ولا يكادان « ييبسان » الا من طول الحركة فى العدو ، والانثناء ، والتلفت ، وسرعة الكر ، قال شاعرنا فى صفة خاله : « يابس الجنبين » ، للدلالة على صلابتهما ، وعلى ذلك الذى ذكرناه من معهود صفاته ٠ ويزيد هذا المعنى عندك وضوحا ، ما قاله الأعشى الكبير فى قصيدته الغالية التى مجد فيها أحد جرارى كندة واليمن (والجرار ، هو رئيس ألف من المقاتلة ذوى البأس) ، هو قيس بن معديكرب الكندى ، اذ قال له :

وَلَمْ تَسْعَ فى الحَرْبِ سَعْىَ امرىءٍ إذا بِطْنَةٌ راجَعَتْهُ سَكَنْ

تَرى هَمَّـه نَظَـراً خصْرَهُ وهَمُّكَ فى الغَزْو ،لا فى السِّمَنْ

يريد أن ينظر الى خصره ، هل سمن أم لا ٠ولم يرد السمن ، بل أراد انصرافه الى الطعام واقباله عليه، ولكن الأعشى يريد أن يهزأ ،فلذلك ساق الكلام هذا المساق ، ولكنه دل بذكره « الخصر » على المعنى الذى أشرت اليه ، من أن شاعرنا أراد أن يصف خاله بصفة جامعة دالة على ما عرف به من التقلقل فى الأسفار ، والأبعاد فى الغزو ، وقطع المفاوز والمهالك البعيدة ، وما اشتهر به من انقضاضه على أعدائه كالصقر، ومن عدوه الذى يسبق الريح والطير ، حتى صار مفتولا مجدولا ، كأنه « روق بجبهة ذى نعاج مجفل » ، كما قال أبو كبير فيما ذكرته آنفا ٠ ثم احترس الشاعر فقال : « من غير بؤس » ،مخافة أن يذهب الوهم الى أن قوله : « يابس الجنبين » داخل فى معنى الذم أو السخرية ، كما يقولون : « فلان يابس الوجه » ، اذا أرادوا الرجل القليل الخير ، النكد المروءة ، كأن ماء البشاشة قد غاض من وجهه فيبس ٠ ولو كان أراد البيان ، لا الاحتراس ، كما قال دريد آنفا « والزاد حاضر عتيد » فقال : « يابس الجنبين ، والزاد وفر » ، أى وافر كثير واسع ، أو مايشبه ذلك ، لكان كلاما ساقطا ، غير متجانس ٠ لأن التقلل من الطعام لا يؤدى الى « يبس الجنبين »،وانما يؤدى الى « الخمص والضمور » ، وهو قلة لحم الجنبين ، واما صلابة لحمهما فمما وصفت لك من التقلقل والحركة ، أو من البؤس الشديد الذى لايجد معه المرء طعاما فى القحط ، وفى الليالى الطوال والايام حتى يكاد يهلك ، بذهاب ماء الجسم كله ، لا الجنبين وحدهما ٠

وبهذا البيان ، يظهر لك أن صدر هذا البيت قد نفث فيما أحاطت به الخطوط الجامدة فى البيتين السالفين ، حياة وحركة تتنغش بهما أسارير الصورة ٠ فقد دل قوله : « يابس الجنبين من غير بؤس » ، على صفة من صفات خاله التى اكتسبها بهمته وقلقه وتوقده ويقظته وطول ممارسته لحياة الجهاد والمشقة والعنف ٠ ثم قابل « يبس الجنبين » ، الناشىء عن طول تقلقله وصبره ومضائه ، بلفظة أخرى ٠ تشى بالحركة الناشئة عن اكتساب وارادة ، وتدل على ما لا ينقطع من خيره ومعروفه وبذله ، حتى يخيل اليك أنه فيه غريزة وخلقة ، فقال : « وندى الكفين » ، كأن كفيه سحابة تندى بالطل ، فما وكفت عليه من شىء الا نبت واهتز واخضر وترعرع ٠ وتمام المقابلة بين « يابس الجنبين » ، و « ندى الكفين »، زاد حركة التنغش فى الصورة كلها ٠ بيد أن شاعرنا لن يكف مقتصرا على ما أحدث من تنغش الحياة ، فانه قد عزم على أن يجمع مهارته وسطوته الى مهارة بحر المديد وسطوته ، فيجعل الصورة فى الابيات الثلاثة جميعا ، تتحرك حية ، مكتملة الحياة والحركة ٠ فسكت سكتة لطيفة بعد أن انتهى الى « وندى الكفين » ، فقطع ما كان فيه ، وأعرض عن عطف صفة على صفة بشىء من حروف العطف ، ثم انبعث يرمى على انغام بحر المديد بلفظين طليقين ، موجزين ، فاهتزت الصورة كلها حية ، بما دب فيها من حياة جديدة فقال : « شهم، مدل » ٠

و « الشهم » من الرجال وسائر الحيوان : الجلد القوى ، الذكى الفؤاد ، الحديد القلب ، المتوقد النفس ، المستيقظ من نشاطه ، المنتبه الذى يتلفت كأنه مروع مفزع ، فاذا هم مضى فى الامر نافذا من حدته وذكائه ٠ وقد ورد هذا اللفظ بهذه المعانى فى أصل كلامهم (لا كما نفهمه اليوم من معنى « الشهامة » ، ونحن نريد «النخوة») ،فمن ذلك قول المخبل السعدى فى صفة ناقته ، وذكر حدتها ونشاطها ، ويقظتها ومضاءها ، حين ترى السوط مرفوعا قبل أن يمسها :

وإذا رفعتَ السَّوْطَ ، أَفْزَعَها تَحت الضُّلوعِ مُرَوَّعٌ شَهْمُ

يعنى حدة قلبها ٠ كأن فؤادها فزع مروع = وقول الحارث بن حلزة ، يصف ملكا من ملوكهم، يصرف اليه وجه ناقته :

أَفَلا تُعَـدِّيها إلى مَلِكٍ شَهْمِ المَقَادةِ ، ماجِدِ النَّفْسِ

فالشهم هنا ، هو الصارم فى مضائه وهو يقود كتائبه فى زمن الغزو ، واليقظ المتنبه لا يكاد يهدأ ، وهو يسوس الناس فى زمن السلم . ومن ذلك أيضا قالوا : « فرس شهم » ، وهو النشيط السريع ، الذى لا يكاد يستقر من يقظته وحدة نفسه . وقد استخدموا منه فعلا فقالوا : « شهمه شهما » ، أى ذعره وأفزعه ، فهو « مشهوم » ، أى مفزع مذعور ، بمعنى « الشهم » ، وحتى استعملوا ذلك فى صفة الجماد، فقال طفيل الغنوى ، يصف قدحا من قداح الميسر، وهو الذى يخرج فى أولها مسرعا فيفوز بأكبر الأنصبة :

وأَصْفَرَ مَشْهُومِ الفُؤَادِ ، كأَنَّهُ ... خَدَاةَ النَّدَى بالزَّعْفَرانِ مُطَيَّبُ

يقول : أصابه الندى فاصفر ، حتى كأنه مطيب بالزعفران . ويصف السهم بأنه حديد الفؤاد كالمذعور ، لسرعة خروجه أول القداح ، فيفوز فى الميسر . وأما مانقلوه عن الفراء ، وهو أشبه بالمعنى الذى نستعمله اليوم ، ونفهمه لأول وهلة ، وذلك قوله : « الشهم ، فى كلام العرب، الحمول الجيد القيام بما حمل ، الذى لا تلقاه الا حمولا طيب النفس بما حمل ، وكذلك هو فى غير الناس » ، فهى عبارة قاصرة جدا ، وليست أصلا فى مادة اللغة ، واستعمالها بهذا المعنى فى بعض كلامهم ، ضرب من تعرية اللفظ من بعض معانيه ، والاقتصار على جزء منه ، كما أشرت الى ذلك فى المقالة السالفة . فلا يغررك كلام الفراء ، فتحمل عليه هذا الشعر الذى نحن فيه ، فاذا هو زاهق ، قد أدرج فى كفن من اللغة !

وأما ثانى اللفظين الطليقين ، وهو « مدل » ، فقد أساء الناس فهمه ، وتبعوا فى ذلك المرزوقى، حين فسره بأنه « هو الواثق بنفسه وآلاته وعدته وسلاحه » ، فهذا تفسير يذبح الشعر بغير سكين. وانما « المدل » هنا ، من قولهم : « أدل البازى على صيده » ، اذا انقض عليه هاويا من جو السماء ، وأخذوا منه فى صفة المحارب ، اذا انقض على قرنه انقضاضا ، فأطبق عليه من فوق ، وصرعه، فقالوا : « أدل على قرنه » ، وهو « مدل على أقرانه » . وقد استوفى جرير ، فى بائيته المشهورة ، صفة « البازى المدل » ، حيث قال للراعى النميرى ، ينذره سطوته وبطشه به وبقومه فى أبيات جياد جدا :

أَنَا البَازِى المُدِلُّ على نُمَيْرٍ ... أُتِحْتُ من السَّماءِ لها انصبابَا

إذا عَلِقَتْ مَخالِبُهُ بِقِرْنٍ ... أَصابَ القَلْبَ ، أَوْ هَتَكَ الحِجابا

تَرَى الطَّيْرَ العِتاقَ تَظَلُّ مِنْهُ ... جَوَانِحَ للكَلاكِلِ أَنْ تُصابا

فوصف لنا « البازى المدل » فى انصبابه على الصيد من جو السماء ، وسمعت جوارح الطير حسه ، فالصقت صدورها بالأرض من مخافته . فاستغنى شاعرنا عن الموصوف ، وهو «البازى» ، بصفته ، وهو « المدل » ، وبانقضاض البازى ، وصف أبو كبير الهذلى ، تأبط شرا نفسه ، فى لاميته التى أشرت اليها آنفا ، فقال :

وإذا رَمَيْتَ به الفِجاجَ ، رَأَيْتَه ... يَنْضُو مَخارِمَها ، هُوِيَّ الأَجْدَلِ

و « الفجاج » جمع « فج » ، وهو الطريق الواسع بين جبلين ممتدين . و « المخارم » حيث تنقطع أنوف الجبال ، وهى أعاليها . و «ينضو» ، يقطعها ويجتازها ويخرج من بينها الى فضاء فسيح، كأنه لبس المخارم وقتامها وظلامها ، ثم خلعها وألقاها عنه ، كما ينضو الثوب . و «الأجدل» ، صفة غالبة على الصقر والبازى ، كأنه جدل جدلا ، أى فتل جسمه فتلا شديدا . و «الهوى»، الانحطاط السريع من علو الى سفل . فما قاله أبو كبير فى صفة ربيبه تأبط شرا ، هو نفسه ما قاله شاعرنا فى صفة خاله تأبط شرا . ولكن أنغام « بحر الكامل » ، أفسحت لأبى كبير ما لم

تفسح أنغام البحر المتمرد ، « بحر المديد » ، لشاعرنا هذا، فأوجز، واقتصر على الصفة الغالبة للبازى ، وطوى فيهـا كل حـركة البازى فى انقضاضه على صيده ٠

●●●

كان فى هذين اللفظين : « شهم ، مدل » ، من وجيب الحـركة ونبضهـا ، ومن حثحثتهـا واندفاقها ، ومن تلهبها ومضائها ، قدر لايدانيه شىء مما تدل عليه ألفاظ هذه الأبيات الثلاثة ٠ ومجيئهما بعـد تنغش الحـركة فى ثلثى البيت الثالث ، أتاح لهما أن يسكبا فى ألفاظ الأبيات قبلهما حركة دافقة مرتدة ، هزت ما كان ساكنا يترقرق من معانيها ، فاذا تخطيط الصورة كله يجرى فى ديباجته مآء الحياة ناميا متلألئا ، يذكرنا بقول أبى كبير فى صفة ربيبه تأبط شرا ، خال هذا الشاعر :

وإذا نَظَرْتَ إلى أَسِرَّةِ وَجْهِهِ بَرَقَتْ كَبَرْقِ العَارِضِ المُتَهَلِّلِ

فما كان تضـمنه قول شاعرنا : « يزنى الدهر » ، من معنى السلاح الذى يقى من يحتمى به من كل بأس اذا نزل ، كمـا أسلفت بيانه ، والاباء الذى يمتنع به صاحبه أن يضام ، ويعز الجار فى كنفـه فلا يغضى على ذل ، والشـمس المشرقة التى يجد الناس عندها الدفء فى زمان القر ، والبـرد الذى ينعم به النـاس فى زمان القيظ ، والظل الذى يأوى اليه الناس من وقدة الهجير ، والجلادة والصلابة فى «يابس الجنبين» ، وبركة المعروف والخير فى « ندى الكفين » ، فهى كلها خطـوط جامدة لرجـل فى حالة اسـتقرار وسكون ، بلا حركة تشعرك بخفقان الحياة فيها ٠ فجاء الشاعر بمهارته ، فاستفز هـذا السكون كله الى الحركة ، بما فى « شهم » من الخفة والحدة والتوقد والذكاء ، والتلفت والنشاط ، واليقظة ومضاء العزم ، والنفـاذ الى الغايات ، وبما فى « مدل » من الاشراف والعلو والتجمع ، ثم سرعة الانصـباب والانقضاض والمفاجأة ، فتمشت فى أسارير الصـورة نبضات من الحياة والحـركة ، أطارت عنها غواشى السكون والاستقرار والجمود ٠ وفعل ذلك ، لأنه مريد أن يفضى بنا فى الأبيات التالية الى حركة لا سكون معها ، فنفخ فى الصورة الروح بهـذين اللفظـين ، فاقشـعرت تجاليدها وقسماتها ، ثم لانت ثم انتفضت ، لكى تتمثـل مثالا حيـا مطيقا لما يريده الشاعر من الحـركة المتذبذبة فى غنائه وترنمه ، وفى كل ما استأثر باعجـابه من خـلال خاله تأبط شرا ، وخصـاله وشمـائله ودله ، (أى هيأته وسـمته) ، فى اجتياب الفيافى ، وفى سطوته وبطشه بأقرانه ، وفى حال وثبته اذا وثب على عدو ، وفى ركوبه ظهور المهالك وحيدا لا صاحب له الا حسامه ٠ فمنذ البيت التاسع الى نهاية هذا القسم الثـانى من قصيدته ، والحركة هى سمة غنائه ، ولكنها الحركة التى يتطلبها «بحر المديد» ، تبعثها الكلمة الحية الموجزة المقتصدة ، الخاطفة الدلالة ، والتى تنبذ اليه فى أناة وتؤدة ، بلا هياج ولا تضرم ، وبلا استـكراه أو قسر ، فيحملهـا النغم وهى مطيقة لاحتمال سطوته ، مذعنة لما فطر عليه نغم « بحر المـديد » من قلق وحـيرة ، ومن بسـط وقبض ، كمـا وصفت من خلائق هذا البحر فى أواخر المقالة الثانية ٠

افتتح شاعرنا غناءه غير غافل عن طبيعة هذا البحر المتمرد ، متمكنا من أداته التى يتخيرها عن بصر وحـذق ، فقـال : « ظاعن بالحـزم » ٠ و « الظعن » ، (بفتح الظاء وسكون العين) ، هو الارتحال من مكان اقامة ، والسير فى البادية طلبا للنجعة والماء ، أو قصدا للغزو والحرب ، أو أخذا للحذر عند المخافة والروع ٠ وأما «الحزم» ، فهو ضبط المـرء أموره ، والأخذ فيها بالثقة ، والاستظهار لوجـوه الضرر والمنفعـة فيهـا ، والاحتراز حذرا من فوات خيرها أو اطباق شرها ٠ و « الباء » فى قوله : « بالحزم » هى هنـا باء المصاحبة ، أى يصحبه الحزم حيث سار أو حل فى هذه المفاوز المهلكة ٠ وهذه « الباء » هى التى فى قوله سبحانه ، فى سورة هود : « قيل يانوح اهبط بسـلام منا وبركات عليك وعلى أمم ممن معـك » ، أى اهبط يصـحبك سـلام من الله وبركات ٠

و « ظاعن » هذه الصفة التى وصف بهـا شاعرنا خاله ، تتضمن فيضـا من الحركة بعـد الحركة ، منـذ يتأهب المرتحل لرحلته ، ويتهيأ لسير الليالى والأيام فى البيد المجاهيل ، وينفذ فى قلب المهالك التى تغتال مقتحمها ٠ ثم لايزال يفجؤه منهـا ما لا يتـوقع : من عصف الرياح

السوافى ، الى خوف الضلال فى ظلمات لا يهدى فيها نجم ولا علم ، ومن غوائل البشر الى عوادى الوحش ، ومن اندفان الماء وفناء الزاد ، الى هلاك الرفيق وعطب الظهر (أى موت الركائب التى تحملهم على ظهورها) ، من خوف الى خوف ، ومن ضياع الى ضياع . فالحركة فى « ظاعن » حركة مستفيضة لا تنقطع فى ليل أو نهار ، ولا فى حل أو ترحال : حركة بدن بالسعى والدؤوب ، وحركة نفس بالتوقع والتوجس ، وحركة عقل باليقظة والتنبه ، وحركة رأى بالنظر والتدبر ، وحركة ارادة بالجرأة والمضاء .

وافتتاح الشاعر غناءه بقوله : «ظاعن بالحزم» ، أحد المهارات التى لاتنقاد الا للشعراء المطبوعين، الذين تنبجس عفوا ، من سر نفوسهم ، روائع هذا السحر المسمى بالبيان : بيان الانسان باللغة وباللفظ واللفظين منها ، عما تعجز الفنون جميعا عن ادراكه ، الا بعد لغو طويل ، ثم لاتبلغ فى الشرف مبلغه ، ولا تبقى فى النفوس بقاءه . فبحذق ثاقب غير مزور ، وبمكر نافذ غير متكلف، أجلى شاعرنا « الحزم» عن مكانه من ممدوح صفات خاله وخلائقه ، وهى حق الكلام ، فلم يقل «حازم» كما قال من قبل «أبى» ، بل أحل مكانها «ظاعن» و «الظعن » عمل عارض من أعمال الجثث والابدان التى تنقضى بانقضاء فعلها ، كالأكل والشرب والنوم ، وليست مظنة ذم أو مدح ، و «الحزم» عمل لازم من أعمال الطبائع والسجايا التى لا تنقضى بانقضاء فعلها ، كالشجاعة والكرم والصبر ، وهى مظنة للمدح والذم . والذى سنى له هذا المذهب ، من اجلاء « حازم » ، وهى الصفة اللازمة المخيلة للمدح ، واحلال « ظاعن » محلها ، وهى الصفة العارضة البريئة من الذم والمدح ، هو بصيرة الفن فى حس الفنان . فانه حين استفز أسارير الصورة (فى الابيات السالفة) من السكون الجاثم الى الحركة المنطلقة المتحدرة ، بما فى « شهم مدل » من الحدة والتوقد والمضاء ، ومن التجمع والانصباب والمفاجأة ، لمحت بصيرة الفن فيه ما فى لفظ « حازم » ومعناه من الجمود والصلابة والوقار ، فأحجمت وانقبضت . فلو أنه افتتح غناءه بها ، لارتطمت الصورة التى نبضت، ثم انتفضت حية بما فى « شهم مدل » من الحركة الدافقة ، بصفحة طود فارع من الجمود والصلابة والوقار ، ثم لتهشمت هامدة بلا نبض من حياة أو حركة .

وكالبرق ، آنست بصيرة الفن فى شاعرنا ، ما فى « ظاعن » من تمادى الحركة وتدفقها ، كما وصفت قبل ، وبصرت بما يتطلبه « الظعن » والسير فى البيد الفيافى من صفات لازمة لمرتكب السير فى البيداء: من جرأة ومضاء، ومن حذر وتوجس ومن فطنة ويقظة ، ومن « حزم » وحصافة ، فلم يبال أن يأخذ هذه الصفة العارضة « ظاعن » = والتى تنقضى بانقضاء فعلها ، والتى هى عمل من أعمال الجثث والابدان ، ثم لا تدل الا على مجرد الارتحال من مكان اقامة ، ثم السير فى البادية = فيلزمها أن تقبل ادماج مايريد أن يدمجه فيها ، من جمهور الصفات اللازمة لمرتكب « الظعن » والسير فى البيداء ، لتدل بموقعها من تحدر النغم بمعانى ألفاظه ، على ما يشبه أن يكون سجية من السجايا ، لا تنقضى بانقضاء فعلها ، ولكى تتحول من صفة عارضة ، كآكل وشارب ونائم ، لا يعلق بها مدح أو ذم ، الى صفة لازمة ، كعاقل وصابر وقادر ، قابلة للمدح والذم . ثم هى مع ذلك لا تفقد ما فيها من الحركة والتدفق ، وان فقدت عندئذ ما كان فيها من الانقضاء بانقضاء فعلها . فبالحذق الثاقب والمكر النافذ ، اقتطع صفة جامعة من الصفات اللازمة التى يتطلبها « الظعن » من سجايا « الظاعن » الذى يخترق معاطب البيداء ، وهى « الحزم » ، فاستحياها ونشرها ونفخ فيها الروح ، ليجعلها حيا عاقلا مدركا كسائر الاحياء، يصلح أن يكون رفيقا من رفقاء هذا « الظاعن » . يصحبه فى أسفاره ، يرتحل معه اذا رحل ، ويحل معه اذا حل . ولكن ماهو الا رفيق وصاحب ، يسلم أمره كله الى هذا « الظاعن » الذى يطوى المهامه طيا ، ويجتاب مهالكها ثم ينسل منها سالما ، فهو الدليل الحريت الذى لايضل ، (الحريت ، بكسر الحاء وتشديد الراء المكسورة ، الحاذق الذى كأنه ينظر فى خرت الابرة ، أى ثقبها ، من دقة نظره) . فما يملك « الحزم » الا أن يكون له رفيقا لا عمل له ولا رأى . ما هو الا أن يسير بسيره اذا سار ثقة بهدايته ، والا أن يحل معه حيث حل ، مخافة أن ينفرد عنه فى هذه التنائف المهلكة المضلة فتغوله غول ! وكذلك نفذت بصيرة الفن فى نفس الفنان الى أقصى الحذق والبراعة ، وانطلق النغم متحدرا طليقا ، لايكف من تدفق حركته سد يعوق تحدره ، وسلمت الصورة أن ترتطم بصفحته ، فتتهشم هامدة بلا نبض من حياة أو حركة . انطلق النغم منحدرا من قمة ترجيعه فى آخر البيت الثامن :

. . . . . ، شهمٌ مُدِلٌّ

ظاعِنٌ بالحَزْمِ ، حَتَّى إذا ما حَلَّ ، حَلَّ الحَزْمُ حَيْثُ يَحُلُّ

واعلم أن استحياء « الحزم » ونفح الروح فيه، معتمد كل الاعتماد على تكرار لفظ «الحزم» واسناد الحلول اليه ، ولولا ذلك لذهب الفن كله هدرا وباطلا . وكذلك يتبين لك ما لبصيرة الفن فى حس الفنان من الحذق والمهارة . فاقتطاع صفة واحدة من جمهور الصفات اللازمة لمن هو «ظاعن» يركب ضلال البيد وأهوالها ، وهى صفة «الحزم»، رأس صفاته وقوامها = ثم استحياء «الحزم» وجعله رفيقا وصاحبا وتابعا لهذا « الظاعن » = يسرت للفظ «ظاعن» أن يوهمك أنه مستوعب سائر الصفات مندمجا معناه بمعناها ، ويسرت لهذه الصفات باندماجها فى حركة « ظاعن » ، أن تزداد قوة وتوهجا وتكاملا وتراحبا وامتدادا ، حتى أربى معناها مدمجة فى « ظاعن » على معنى « الحزم » ، وحتى صار هولها تابعا بعد أن كانت له تبعا ، وحتى غدت هى فى غنى عنه ، ولا غنى له هو عنها . وهذا الذى بينته ، ضرب خفى من« الاسباغ » الذى يلحق الالفاظ ، والذى أشرت اليه فى بعض مقالاتى السابقة ، ولكنه اسباغ يأتى من خارج اللفظ ، فلا تضبطه اللغة ، ولا ينبغى لها ، بل يضبطه علم النقد وعلم البيان .

هذا ، وقد عاب القدماء من أصحاب البلاغة على أبى تمام قوله ، وهو معيب بلا شك :

كريمٌ مَتَى أَمْدَحْهُ أَمْدَحْهُ والوَرَى مَعِى ، وإذا ما لُمْتُهُ لُمْتُهُ وَحْدِى

لهاتين الحاءين المقترنتين بالهاء ، ثم تكرارهما فى لفظين متجاورين ، وعدوه من تنافر الكلمات، وصدقوا . ولكن شاعرنا أتى بسبع حاءات فى سبع كلمات متتابعات ، فما ساغ لأحد أن يعده فى تنافر الكلمات . والذى أفسد على أبى تمام كلامه ، مجىء الحاء ساكنة بعدها هاء متحركة ، والهاء مخرجها من أقصى الحلق ، والحاء مخرجها من وسط الحلق ، فهما متدانيان ، وسكون الحاء زادها دنوا من مخرج الهاء التى تليها ، فثقل النطق بهما ثقلا شديدا ، فلما كرر اللفظ نفسه مرة أخرى أطبق الثقل ونفرت منه طبائع النطق . أما شاعرنا فجاء بسبع حاءات متحركات فى سبع كلمات متتابعات . ولما كانت الحاء المتحركة أقوى من الساكنة ، كان النطق بها أخف ، وكان النطق بها مفتوحة يستوجب شيئا من الأناة والتوقف ، فطابق ما يستوجبه النطق بها ، طبيعة « بحر المديد » من أناة وبطء ، كما وصفته من قبل . فالنغم يبدأ سريعا متحدرا : « شهم ، مدل ، ظاعن بالحزم » ، ثم يستقبل الحاء المتحركة « حتى اذا ما حل » ، فيبطىء شيئا ما ، ثم يزداد بطئا وأناة ، حتى توشك أن تقف وقفة لطيفة عند مخرج كل حاء : « حل الحزم حيث يحل » . فكان هذا التقسيم المتدرج فى النغم وفى تحدره ، راحة تعين على اجتلاء ملامح الصورة المتمثلة فى هذه الأبيات ، فتزداد وضوحا وصفاء ، ويجد المستمع معها نشوة كنشوة هذا الشاعر فى تذكره خاله، معجبا به ، مفتونا بأخلاقه وشمائله .

●●●

ثم انطلق شاعرنا ، بعد هدأة النغم وأناته المتطاولة المتقطعة فى آخر البيت السالف ، فحث النغم مرة أخرى بقوله : « غيث مزن ، غامر حيث يجدى » ، فانساب متطلقا . و « الغيث » المطر الذى يغيث الناس وينجدهم بعد شدة نالتهم من انقطاعه . و « المزن » ، السحاب الأبيض ذو الماء السريع المر فى السماء ، وان كان بطيئا فى رأى العين ، (واشتقاقه من « المزن » ، بفتح الميم وسكون الزاى ، مصدر « مزن » ، اذا أسرع الذهاب فى الأرض) . وكلا اللفظين مشعر بالحركة وتراحبها وتتابعها ، مطابقة لحركة معنى الشعر ، وحركة « بحر المديد » الذى لم يدخل عليه زحاف ولا نقص فى هذا الصدر من البيت . و «الغامر» ، المتسع المستفيض الذى يعم الناس والأرض . وأما « يجدى » فقد ذهب المرزوقى وسائر الشراح الى أنه من « الجدوى » ، وهى العطية . وهذا لغو وفساد . وانما حملهم عليه اقتصار أصحاب اللغة وأصحاب المعاجم على هذا المعنى ، فقالوا : « أجدى فلان » ، اذا أعطى عطية . وهذا التفسير صارف قوله « حيث يجدى » ، عن أن يكون المجدى هو « الغيث » ، الى أن يكون المجدى هو الرجل المشبه بالغيث ، فيكون مراد الشاعر صفة خاله بالسخاء والكرم لا غير . واذا كان ذلك معناه ، كان أشبه بأن

يكون تكرارا للمعنى الذى سلف منذ قليل فى البيت الثامن فى قوله : « وندى الكفين » ، لم يزد عليه الا زيادة تفسير بقوله : « غامر حيث يجدى » . وهذا خطل شديد ، لم يرتكب الشاعر مثله فيما مضى ولا فيما يستقبل ، ولا يقع فى مثله الا من لا يحترز من خسيس الكلام . والصواب أن يقال فى تفسير « أجدى » : « أجدى الغيث أو السحاب » ، اذا أمطر وجاد بقطره . فأصل هذه المادة من اللغة عندهم جميعا هى : « الجدا » (وهو مقصور بفتح الجيم) ، وهو المطر العام . وهم يقولون : « غيث جدا ، وسماء جدا ، وأصابنا جدا » ، وفى بعض الدعاء من حديث الاستسقاء : « اللهم اسقنا وأغثنا ، اللهم اسقنا غيثا مغيثا ، وحيا ربيعا ، وجدا طبقا » ، أى يطبق الأرض . وعند أهل اللغة أيضا أن « الجدوى » ، و « أجدى » بمعنى أعطى ، انما أخذ من « الجدا » ، وهو المطر . فينبغى أن يقال ههنا أيضا أنه يقال من « الجدا » ، وهو المطر : « أجدى » بمعنى أمطر ، كما قالوا من « المطر » : « أمطر » ، وهو اشتقاق صحيح لا قادح فيه . وهذا البناء ، بهذا المعنى ، لم تذكره كتب اللغة ، ولكنه ينبغى أن يقيد ويزاد عليها ، وشاهده من كلام العرب هذا البيت .

أما قوله : « غيث مزن » ، فعندى أنه لم يستهدف به صفة خاصة بالكرم والسخاء والبذل ، بل أراد صفة جامعة تعم ولا تخص . الا أن الف استعارة « الغيث » فى الدلالة على معنى السخاء والعطاء والبذل ، يسرع بالخاطر الى الصفة الخاصة دون الصفة الجامعة ، فينزلق الى حيزها بلا تأمل ، وبلا نفور من السقوط فى التكرار المعيب . وهذه الصفة الجامعة هى « السماحة » ، سماحة الطباع ، لأنها متضمنة لجميع ما تبذله النفس وتجود به سهلا بلا كد ، مع طلاقة الوجه ، وبشاشة النفس ، وحلاوة اللسان ، ودماثة الطبع ، ولين الجانب ، وأريحية الخلق ، والانبساط لكل معروف ، والخفة الى كل بر ولطف ، والتهلل لكل ضعيف أو محتاج ، والاسراع الى نجدة الملهوف وتأمين الخائف ونصرة المظلوم . فلذلك قابل هذه البشاشة والمياسرة واللين بقوله : « واذا يسطو فليث أبل » ، وما يدل عليه من الشراسة والبطش والغلظة وعبوس الوجه وترادف الاذى . ولفظ « الغيث » ، قد استعير فى غير معنى العطاء والكرم ، فمن ذلك قول الاعرابى ، يذكر حديث صاحبة له ، وهو من كريم الشعر :

وَحَدِيثُها ، كالغَيْثِ يَسْمَعُهُ راعِى سِنِينَ تَتابَعَتْ جَدْبَا

فأَصاخَ يرجُو أن يكون حَيا ، ويقولُ مِنْ فَرَحٍ : هَيَا رَبَّا

و « الحيا » المطر المحيى بعد قحط مهلك ، وانما أراد لين حديثها وبشاشته وبهجته وسماحته ورقته . وهذا المعنى الذى فسرت به قول شاعرنا فى خاله ، أوشك أبو كبير الهذلى أن يكون أتى به فى صفة تأبط شرا نفسه ، وقد سلف البيت اذ يقول :

وإذَا نَظَرْتَ إلى أَسِرَّةِ وَجْهِهِ بَرَقَتْ كَبَرْقِ العارِضِ المتهَلِّلِ

و « العارض » ، السحاب المعترض فى أفق السماء مخيلا للمطر . و « المتهلل » ، الممطر الذى ينهل ماؤه ، فمعنى البيتين قريب من قريب .

وأما قوله : « واذا يسطو فليث أبل » . فالسطو ، هو اتيان الشىء من عل ، ثم الاطباق عليه ، ثم أخذه بالبطش والغلبة والقهر أخذة رابية . وأما « الأبل » ، فأهل اللغة يقولون : « الأبل » ، هو الشديد الخصومة ، وهو الجدل الألد ، وهو الذى لا يستحى ، وهو الفاجر ، وهو الخبيث المفسد فى الارض وهو الشديد اللؤم الذى لا يدرك ما عنده ، وهو الحلاف الظلوم المطول الذى يمنع ما عنده من حقوق الناس باليمين الفاجرة .. وبأى هذه المعانى أخذت فى تفسير البيت ، لم تحل منه بطائل ، بل يردك من فساد الى فساد . وقد حاول المرزوقى أن يخلص من التورط فى فساد المعنى ، فأخذ تفسيره بالفاجر ، ثم أضاف اليه ما يحسنه ، فلم يأت بشىء فقال : « هو الفاجر المصمم الماضى على وجهه ، لا يبالى ما لقى » ، وهو انتزاع خفى ، لأنه انما انتزعه من شعر للمسيب بن علس ، خال الأعشى الكبير اذ يقول :

أَلا تَتَّقُون اللهَ يا آلَ عَامِرٍ وهَلْ يتَّقى اللهَ الأَبلُّ المُصَمِّمُ

وبالمكر الخفى أخذ « المصمم » من هذا البيت، ثم فسره بأحد معانيه فى اللغة ، وسأبين صوابه فيما بعد • و « الأبل » هنا ، وفى بيت ابن أخت تأبط شرا، كما استظهرته من نص اللغة واشتقاقها، انما هو قولهم : « بللت بالشىء » ، بكسر اللام ،اذا استمسكت به ولزمته بقبضتك فلم تفلته • ومن ذلك قول ثعلبة بن عمرو العبدى ، يذكر فرسه وقد لزم عنانها وعلق به فى يوم اغاثة مكروب فزع الى نصرته :

بَلِلْتُ بها يَوْمَ الصُّرَاخِ ، وبعضُهُمْ يَخُبُّ بِهِ فى الحَىِّ أَوْرَقُ شارِفُ

وجاء مثله فى قول الأخطل :

فَلَوْ بِبَنِى ذُبْيانَ بَلَّتْ رِماحُنَا لَقَرَّتْ بِهِمْ عينى ، وَبَاءَ بِهِمْ وِتْرِى

أى علقت بهم رماحنا ونشبت فيهم • فهذ أصل المعنى ، ومنه أخذ مجاز قولهم : « بللت بحاجتى بللا » ، أى ظفرت بها وصارت فى قبضتى ، و « بللت بفلان » ، اذا لزمته ودمت على صحبته • ومنه قيل : « رجل بل » (بفتح الباء وتشديد اللام) ، أى لهج بالشىء لا يفارقه ، ومنه قول الذى قال لامرأته انه يمسكها فلا يفارقها ما أطاعته :

وإنِّى لَبَلٌّ بالقَرِينَةِ ما أَرْعَوَتْ وإنِّى إذا صَرَمْتُها لَصَرُومُ

« والقرينة » ، الزوجة والصاحبة • وبين بعد ذلك أن أكثر ما فسر به أهل اللغة «الابل» ، مجاز من هذا • فمعنى «الابل» ، فى هذا الشعر، الباطش الذى اذا علقت مخالبه بشىء لم تفلته ، لشراسته وقوته ، (وهو معنى لم تذكره كتب اللغة ، ولكن ينبغى أن يقيد ويزاد عليها ، وهذه شواهده من حر شعر العرب) • ويوضح ماقلت لك ما جاء فى خبر معاوية رضى الله عنه ، لما مرض ، وكان قد أسن ، فارجف به مصقلة بن هبيرة الشيبانى ، فأخذ فأدخل عليه وقد برأ معاوية ، فأخذ معاوية بيده وقال : يا مصقلة

أَبْقَى الحوادِثُ مِنْ خَلِيلِكَ مِثْلَ جَنْدَلَةِ المُراجِمْ
قد رَامَنِى الأَعداءُ قَبْلَكَ ، فامتنعتُ عن المظالِمْ
صُلْبًا ، إذا خارَ الرِّجالُ ، أَبَلَّ ، مُمْتَنِعَ الشَّكائِمْ

ثم جذبه فسقط ، فقال مصقلة : قد أبقى الله منك بطشا وحلما راجحا • فلما خرج الى الناس قال : زعتم انه كبر وضعف ، لقد جبذنى جبذة كاد يكسر منى عضوا ، وغمز يدى غمزة كاد يحطمها ! فهذا الشاعر الذى استشهد بشعره معاوية ، قابل بين « الصلب » الذى يبقى على الشدة فلا ينكسر ، وبين « الخوار » ، وهو الضعيف الذى لا بقاء له على الشدة فهو ينكسر• ثم قابل بين « الأبل » و « الممتنع الشكائم » •و « الممتنع الشكائم » هو الذى يمتنع أن تؤخذ شكيمته فينقاد ، و « الشكيمة » هى فى لجام الفرس ، الحديدة المعترضة فى الفم ، فصار بينا أن « الأبل » هنا هو الذى اذا تناول شيئا فعلقت به يده لم يفلته حتى ينقاد له ، من قوته وضبطه وبأسه ، فهذا المعنى هو الذى ينبغى أن يفسر به وصف الليث بأنه « أبل » ، فأما تفسيره بأنه الفاجر ، فهذا من أقبح القول وأخبثه • فالأسد ،وهو ملك السباع وسيدها ، وأكرمها خلقا ، لايعيث فى الأرض ، ولايثب على حيوان ولا انسان الا للمطعم ، ثم يكف لعفته ونبله • وانما يوصف بالفجور والخبث ، الذئب وغيره من لئام السباع ، مما يدب ويختل ويعيث فى الأرض فسادا ، وليس كذلك يفعل الأسد •

وأما ما جاء فى شعر المسيب بن علس ، الذى قدمته ، فالأبل فيه صفة للشجاع ، وهو ضرب من الحيات صغير لطيف دقيق ، ولكنه مارد من أجرأ الحيات وأخبثها ، ثم وصفه المسيب بصفة أخرى فقال « المصمم » ، وهو الذى اذا عض أنشب أنيابه ثم لم يرسلها ، وقد وصفه المتلمس اذ قال :

فَأَطْرَقَ إطراقَ الشُّجاعِ ، ولَوْ رَأَى مَسَاغًا لِنَابَيْهِ الشُّجاعُ لَصَمَّما

أى لأنشبها فى اللحم فلم يرسلها ، فصار بيننا بعد هذا أن معناة ما قاله شاعرنا فى صفة خاله : أنه اذا لقى عدوا ، أتاه من عل ، فأطبق عليه ، فبطش به ، حتى اذا أخذه لم يفلته ، كما يفعل الليث اذا تجهم فاكفهر ، ثم تمطى فأشرع بيديه ، ثم وثب فأهوى فبطش ، فأنشب أظفاره فلم يفلت فريسته . وصار بيننا أيضا مافى هذا البيت من المقابلة بين السماحة والبشاشة واللين والمساهلة التى يبثها فى الناس جميعا حيث نزل ، فيعمهم ببشره ولطفه ، وبين الشراسة والبطش والعبوس والتجهم التى يلقى بها من يعرض نفسه لعداوته .

●●●

وقد فرغت فى المقالة السالفة من القول فى بيان معنى البيت الحادى عشر :

مُسْبِلٌ فى الحَىِّ ، أَحْوَى ، رِفَلٌّ ، وإذا يَعْدُو فَسِمْعٌ أَزَلُّ

وأنه انما عنى بقوله « مسبل » ، الفرس العتيق الكريم الضافى السبيب ، وأن «الأحوى»، هو الفرس الكميت الذى غلب سواده حمرته ، وهو من عتاق الخيل، وأصبرها على العدو، وأخفها عظاما ، وأن «الرفل» هو الذى يتبختر فى مشيته من الخيلاء ، يجر ذيله السابغ فوق الأرض ويركض برجله . ثم فسرت سائره ، فبان بذلك أن البيت لم يفارق ما قبله فى خصائصه ، وفى اشتماله على الحركة ، وعلى تمثل الصورة حية نابضة بعد جمود تجاليدها . وبان أيضا أن تفسير «المسبل» و «الأحوى» بما فسره به أبو العلاء والمروقى بما هو حلية فى البدن كوفرة اللمة وسواد الشعر أو سواد الشفتين ، أو ما هو حلية فى اللباس كسبوغ ذيل الأزار وارخائه وجره ، انما هو لغو يذهب فيه الشعر باطلا ، ويختل سياقه الذى تعبت بصيرة الفن فى حس الفنان حتى مهدته .

وعند هذا البيت انقطعت الحركة التى بدأت منذ البيت الثامن ، من عند قوله: «شهم ، مدل» ، الى أن انتهى بقوله : « واذا يعدو فسمع «أزل» .

واذ كانت هذه القصيدة معقودة على تذكر شىء مضى ، كما أسلفت ، وكانت هذه الأبيات الثمانية من القسم الثانى منها ، أعرقها فى التذكر، لأنها قيلت بعد زمان طويل من مقتل خاله ، وبعد ادراكه بثأره ، كما قلت ، ولأنها تذكر شخص بأخلاقه وطباعه وصورته وهيأته، فقد جرى التذكر فيها على سننه دون استكراه أو قسر . حتى لكأنى أرى الشاعر بعد مهلك خاله بزمان ، وبعد أن شفى غليله من هذيل فهدأ ، واندملت جراحه فتماثل وبرأ ، ولم يبق فى قلبه من الحزن على خاله الا شفافة كشفافة ضوء الشمس عند مغيبها ، وأنساه تتابع الليالى والأيام ما تقادم ، وغطى ما دنا من حوادث الدهر على ما بعد ، ثم أصابته بأساء يوما ما فغمرته أحداثها ، ثم نجا منها وسلم ، وانتحى ناحية بعيدة وخلا بنفسه ، فأغمض عينيه من كلال ، ودب دبيب الجمام والراحة فى نفسه وأوصاله ، وغلب عليه طائف من همه ، فأخطر له ذكر خاله خطرة ، استثارت ماهمد من حزنه ، كان ، عليه ، وفجيعته فيه ، فزفر زفرة ، ولاح له من بعيد شبح خاله الذى كان به يرمى وبه يتقى ، فبدأ يدندن بذكر خاله ويتغنى : « بزنى الدهر ، وكان غشوما » (كما فسرت لك آنفا) ، وذكر اباءه وامتناعه عن الضيم ، وأمن من يلوذ به من أن يضام ، فلو كان حيا للاذ به فيما أصابه ، ولو كان حيا لاستكن فى كنه من قسوة الليالى وكلبها وحدتها ، أو لأوى الى ظله من احتدام الأيام ولظاها ووقدتها ، فهذا هو العهد به : « شامس فى القر » ، حتى اذا ماذكت الشعرى فبرد وظل » . ثم أخذه الشعر والتغنى، وتمثل له خاله حيا يغدو ويروح، فرآه بهيأته وصورته ماثلا لعينيه ، فأخذ يتغنى بهذا الماثل لعينيه فى جميع أحواله ، فاتسم لذلك

غناؤه بالحركة ، منذ البيت الثامن الى أن انتهى هذا البيت . فهذا التسلسل فى الذكرى ، فى بطئها ثم فى حركتها ، طابقه الغناء والنغم ، بلا اختلال فى السياق . ولذلك عددت ترتيب أبى تمام فى رواية هذه الأبيات ؛ هو حق الشعر، فاعتمدته .

●●●

تتابع الغناء متحدرا ، تكف منه أناة « بحر المديد » ، ولولا سطوته لعجل :« أبى ، شامس فى القر ، برد وظل ، يابس الجنبين ، وندى الكفين ، شهم ، مدل ، ظاعن بالحزم ، غيث مزن، ليث أبل ؛ مسبل فى الحى ، أحوى ، رفل ، سمع أزل » ؛ ثم انقطع تحدر النغم وتحدر الغناء معه ، وانقطعت بانقطاعاته الحركة . وكأن صورة خاله التى ظلت ساعة ماثلة لعينيه تغدو وتروح ، قد كفت عن الحركة ، وانفتلت ، وهمت بالمغيب فى ظلام الأفق . فتشبث بها يريد استبقاءها ، فكف مرغما عن التغنى والدندنة ، وفى غنائه لها بقية وسعة ، فعجل ، وطواها طيا ولم يجربها لسانه . ولكن لم ينفعه تشبثه ، وتملصت الصورة وانسلت منه مفلتة ، فاستأنف لها غناء جديدا هينم به ، (الهينمة : الصوت الخفى الذى لا يسمع) ، غناء يكون جماعا لما فطر عليه خاله من اللين والشدة ، والبشاشة والجهامة، وأخلاه من الألفاظ الدالة على الصورة الماثلة وعلى الحركة ، فقال : « وله طعمان : أرى وشرى » ، (الأرى ، العسل ، والشرى الحنظل) ، فكل من رام اختباره وذوقه ، فهو واجد من حلاوته ان ذاقه ملاينا ، وواجد من مرارته ان ذاقه مخاشنا، جمع النقيضين فى عود واحد ، كما جمعهما القائل:

إنِّى إذا حَذَّرْتَنِى حَذُورُ ، حُلْوٌ ، على حَلاَوَتِى مَرِيرُ

ذُو حِدَّةٍ فى حِدَّتِى وَقُورُ

وكما جمعهما الآخر فقال :

وكالسَّيفِ، إنْ لاينتَهُ لانَ مَتنُهُ ، وحَدَّاهُ ، إنْ خاشَنْتَهُ ، خَشِنانِ

ولكنه فاقهما بهذه الكلمات الموجزة الملقاة على نغم « بحر المديد » ، فيحملها ويراحب منها ، ويزيدها بالتعرية والتجريد ، اسباغا وشمولا واحاطة .

ثم غابت صورة خاله فى غموض الغيب ، متلفعة بازاره ، فشيعها بغناء يتبعها حيث سارت، وحيدة ، منفردة ، منقطعة عن كل حى ، فى مجاهل الموت وأهوال فيافيه ، فرده غناء المشيع المودع الى ذكر خاله وهو يقطع مخاوف الأرض حيا وحيدا ، لا تخالط قلبه رهبة ، فقال : « يركب الهول وحيدا » ، (والهول ، المخافة من الأمر لا يدرى مايهجم عليه منه ، كهول الليل وهول البحر) « ولا يصحبه الا اليمانى الأفل » ، (اليمانى ، السيف من صنعة أهل اليمن ، وهو أجود السيوف وأمضاها . و « الأفل » ، الذى فى حده فلول ، أى ثلم وكسور من طول الضرب به) ، فعاد بذلك كله الى الحركة مرة أخرى ، ولكن على غير أسلوبه الذى ألفناه من قبل ، فشعث فى الشعر (وقد ذكرت التشعيث آنفا) ، لتبقى الصورة حية متحركة ، وان غابت ولم يبق من شبحها شىء = تبقى فى السمع والغناء ، وان غابت عن رأى العين . فكان هذا التشعيث كزمزمة السحرة التى يستدعى بها ما لا تراه العين وما لا يحس له أثر من الخافى ، (وهم الجن ، لخفائهم واستتارهم عن الأبصار) ، فاذا هو ماثل لأبصارهم يحدثهم ويحدثونه ، ويسمعهم ويسمعونه ، فيما يزعمون .

ونستقبل المقالة التالية بالقسم الثالث من القصيدة ، ان شاء الله سبحانه ..

- ٣ -

أضرب فى الأستار
مطوحا بالسيف جهة اليمين واليسار ..

***

كان الممثلون فى الممر
كانت غنائم الليلة فى الدهليز
من ضحك المهرجين
وهوس الدماء فى عروق البطل المستسلم الحزين
كانت مدينة المطر
تغسل عارها المنكشف الدفين
وتمنح الحفاة والعراة
- لقاء مايبعثرون من دم - صلصلة الكنوز
كانت شرائط الفرو المخططة
علامة سرية للمومس العجوز
كانت علامة المضاجعات فى الظلام
الرعب والتلون الخائن فى الوجوه
وكانت الزجاجة المعتقة
والقفل والمفتاح والبكارة الممزقة
تحبل بالرموز .

***

الرجل الذى أراه يعبر الان من الرصيف للرصيف
رأيته فى أول الصباح
كان مجندلا فى دمه يصرخ فى الرياح
فى معصميه كانت العلامه الدامية الرهيبة
تسكب من ثقوبها غرينها المباح
فى الظهر كان واقفا يراقص الرماح
فى العصر كان قاعدا مزخرف العباءة
يمتح من عصارة القماءة
مدائح الزنا وولد السفاح
فى الليل كان طافيا فى الطرق المضاءة
يسأل كل عابر أن يخرج البطاقة الشخصية
بدخل فى الشوارع الخلفية
مطالبا بما يبيعه من عرق الأفخاذ أو ينتظر العطية ..

***

والرجل الذى رأيته ممزقا أمام أعين المشاهدين
مندمجا فى فوضوية المجاهد الحزين
يحفر - بالأشعار - مكمنا للجذر
أو حنجرة للشعر
أو منطلقا للماء فى الصلابة
رأيته - حيث تقاطع الصمت مع المساء -
معلقا فى وتر الربابة
يعرض وجهه للبيع والشراء .

***

والرجل الذى يركب بغلة الهواء
مستخرجا عصيدة الزبدة من نشارة الخشب
يقفز فى شعائر الدهشة والغرابة
يستنطق القملة والذبابة
يستكتب البومة بالشعبذة المجابة
رأيته فى الساحة - الخرابة
تسيل فوق وجهه الأصباغ والكآبة

***

أضرب فى الأستار
مطوحا بالسيف جهة اليمين واليسار ..

- ٤ -

تحت الرمال
مازلت أسمع هذه الريح القديمة ،
والتلال
تخضر من جوعى وتكبر ثم تكبر ،
والهلال
كالسنبك الدامى .. يطير
متآكلا ومقوسا لا يستدير
والشمس تصفر فى تهاويها ،
يحط على الغصون
ثمر تمزقه المواسم والمطر ..

- ٥ -

أيتها الوداعة المقاتلة
فلتغسلى كفيك فى البراءة
ولتحملى خنجرك المرهف بين النهد والنطاق
ولترقصى فى الحسرة المرتحلة
بين الوجوه السمر والعيون ..

أحلم يا مدينتى الفارغة العينين
بالفارس الذى تنشق عنه الزحمة المغللة
يرقص رقصة الموت ورقصة الزفاف
يخرج من جيوبه البيارق
فبيرق تصبغه الدماء
وبيرق تنبت فى أطرافه السنبلة الخضراء
وبيرق يثمر فيه الرعد والبرق ويسقط المطر ..

أحلم يا مقطوعة النهدين
بالشعب ! اذ ينفخ فى أبواقه المنتظرة
فتشرع الأرض رماحها فى الزهرة
وتزحف النار التى تلبس ثوب المطرة
ويصبح المنجل خنجرا ، وتصبح الرياح قنطرة..
فلتحملى آلامى
يا غنوة الربوع والسنابل الدوامى
ولتحملى عظامى
هراوة أو حربة أو خشبة
ولتجعلى خطاى فى الظلام
مسرجة وعتبة
وعلقى فى الرقبة
ايقاعك الذى يحرسنى من لقمة الخيانة ..

واخضرارها تناسخ السديم
وانفتاحها فى طرق الظلام
علامة وشفرة تشطرنى نصفين
حنجرتى تصمت كى تبين
أدخل فى طرائق الخيبة كى أعود فى مركبة السلامة ..
قصيدتى التى جمعتها من معجم الزحمة والفراغ
فى هذه المدينة المرصودة المحجبة
تفلت من حنجرتى غائمة مضببة
وتستحم فى مساقط الوحل وفى الأصباغ
تدخل فى الجدران
تصبح - يا يمامتى -
زنزانة يحرسها السجان
ترقد فى الأصول من عمائر المدينة المحرمة
قصيدتى تصبح - يا يمامتى - ادانة .
تطردنى للعالم المغلق فى شوارع النهار ..

- ٩ -

هذا الفراغ - الرمح فى مملكة الأشياء
منغرس فى نقطة الصميم
يدور فى تحول المركز وانفلاته فى اللين والصلابة
يطلع تحت خيمة السماء
مجره تائهة ، يرقص فى السحابة
يرتص فى الحدائق التى تنبت او فى الجبل القديم ..

***

الثمر الذى يشرب من عصارة الطيف ويرضع الهواء
ينضج فى الذؤابة
تأكله اعرابه الليل وبومة النهار
والطينة - النساء
تشقها شرائع السبى والاغتصاب
تحرثها أسنة الرعب فلا تنبت فى
أحراشها سوى طحالب العوسج والجنابة

***

هذا الفراغ - اليأس فى مملكة الانسان
أقامنى على الصراط فى جهنم الكتابة
أبحث فى الظلمة عن مهاجر الفراشة السوداء ..

- ١٠ -

من أنت .. يا حوتا بلا عينين يمرق فى المضايق والبحار
يرتاح فوق جزائر اليأس الظليلة أو
يموت بأرخبيل الانتظار
ويفر من رمس الى رمس ، تحوله الطقوس
عصفور نار .
من أنت يا شبحا يجوس
فى الليل من منفى الى منفى تطارده الشرائع ، والفرار
رمح يمزق فى دخائلك النهار
قمر .. وليس له بسقف الكون نافذة ،
وعين دم بقلب الأرض ليس لها قرار .

***

من أنت .. يا شحاذ هذا العصر .. يا ملكا يتوج فى القفار
الخيمة الزرقاء عرشك والرياح الصولجان
والرمل قصرك ، والقصائد والحروف
رئتان يطفح فيهما السل المخرب .
فى الضلوع
نسر الهى يجوع
ويطير من جبل الى جبل ،
يموت ولا يموت ..

- ١١ -

يسألنى الطحلب فى البرية :
من الذى أقامنى فى الطرق الرملية
وشدنى منخطفا للسحب المجفلة
احلم بالامطار والجذور !!

***

تسألنى حشائش الحقول :
من الذى حملنا حوافر الشجر
فمزقت ارحامنا ، وسربت ما انصب من ساقية الفصول

***

واختمر الطمى بها ولوحت يداه فى ضفائر الثمر !!
تسألنى الكروم والاشجار :
من الذى أوقعنا فى الليل والنهار
واقتلع الأفراس والأبقار من جذورها ،
أطلقها للنبع والخطائر المشمسة الظليلة !!

***

تسألنى قوافل الأنعام :
من الذى حبانا فى الشعر والوبر
أقامنا من جلدنا فى الليل ،
أطفأ الشمس وأطفأ القمر
فانتحرت فى دمنا الأشعار
واحترقت مناجم العبارة !!

***

تسألنى الدماء فى العروق
عن فلك البروق
عن كوكب يطلع فى الظلمة أو يطلع فى النهار
يغرس فى عناصر الأرض خناجر السواء
يربط بين الطحلب البرى والهواء
والغيم والقصيدة المخبأة
والعرس فى قريتنا والقمر المضاء
يربط بين البحر والجذور
والسعف المخضر والقافلة المهاجرة ..

بنوة التوحيدي الأدبية للجاحظ

بقلم د. مارلين بوجيه

شهرة أستاذه ، غير عابىء بما يمكن أن يلحق بشهرته من الضيم .

لن يدور فى خلدنا هنا أن نجرى موازنة بين التوحيدى والجاحظ على الرغم مما نعتقده من أن مثل هذه الموازنة ستساعد الى حد كبير على تفهم كل من هذين المؤلفين . فذاك عمل يمكن انجازه فيما بعد . ان هدفنا اذن هو الاقتصار على طرح مشكلة من مشاكل التاريخ الادبى ، فى نفس الحدود التى اختار التوحيدى توضيحها ، دون أن ندعى حلها بصورة نهائية . فهناك من هو أقدر منا على تحديد أثر الجاحظ ـ على صعيدى الفكر والاسلوب معا ـ فى الاجيال التى تلته ، وردود الفعل التى استثارها .

لنمحص على قدر الامكان وبالترتيب الزمنى حكم التوحيدى فى الجاحظ . لقد حرصنا فى الواقع قدر المستطاع أن لاندع طى الخفاء أى حكم وألزمنا أنفسنا بالرجوع الى كل آثار التوحيدى. لقد كان مثل هذا العمل مما لا غنى عنه . وفضلا عن ذلك لم يفتنا أن نفرق بين مجرد الاستشهادات من تصانيف الجاحظ ـ وتلك طريقة ثابتة فى كتب الادب ـ وبين الاحكام التى قيلت فيه . ومما يزيد من قيمة هذا الرجوع الى كل آثار التوحيدى، أن نص كتاب « تقريظ الجاحظ » (٥) لم يصل الينا الا على شكل مقتطفات جد مقتضبة ساقها ياقوت فى مواضع مختلفة من كتابه «الارشاد» (٦)

ولما كان همنا هو دوما اكتناه فكر التوحيدى فى تطوره ، فقد اعتمدنا على بعض المعطيات التاريخية المستنبطة من آثار المؤلف ، بغية اثبات الترتيب الزمنى التالى، للآثار المتضمنة أحكاما فى الجاحظ.

١ ـ البصائر والذخائر :

الذى قضى التوحيدى فى تصنيفه زمنا امتد من سنة ٣٥٠/ ثلاث مئة وخمسين حتى سنة ٣٦٥(٧) ثلاث مئة وخمس وستين .

٢ ـ تقريظ الجاحظ :

ونستطيع على سبيل الافتراض فقط ، أن نرد تاريخ تأليف هذا الكتاب الى الزمن الذى فيه صنف التوحيدى كتاب « البصائر والذخائر » ، علما بأن ثمة مشاكلة فى بعض المواضيع المتناولة فى كل من هذين الكتابين .

٣ ـ أخلاق الصاحب وابن العميد (٨) :

وهو كتاب جرى تصنيفه بعد سنة ٣٧٠/ ثلاث مئة وسبعين ، وهو تاريخ القطيعة النهائية بين

---

(٥) لدينا بعض الدوافع التى تحولنا الاعتقاد بأن العثور على هذا الكتاب الذى ذكره ياقوت (مخطوطة ٦٢٦/ ١٢٢٩) كمرجع معروف فى زمانه ، غير مستحيل ، ذلك أن ياقوت كان بين يديه نسخة عن الكتاب مكتوبة بخط التوحيدى نفسه (ارشاد ، الجزء الخامس ، ص ٢٨٢ سطر ٥ ـ ٦) . والواقع أن المكتبة السليمانية في استمبول تملك كتابا اسمه «مجموع أسد أفندى» يحوى عدة مؤلفات للتوحيدى وكتب فى أيام ياقوت ويحمل الرقم ٣٥٤٢ .

ارجع الى الدراسة الوافية التى خصصت لهذا الكتاب (ص ١٧ ـ ٢٤) فى مجلة B.E.O. de Damas الجزء ١٦ عام ١٩٥٨ ـ ١٩٦٠ ، مارك برجيه
Une anthologie sur l'amitié d'Abu Hayyan al-Tawhidi.
ص ١٥ ـ ٦٠ .

(٦) يؤكد بعض الكتاب الاقدمين وجود كتاب تقريظ الجاحظ ، ونورد ذكرهم فيما يلى :

١ ـ ياقوت : «كتاب الارشاد (معجم الادباء) » المجلد الاول الصفحة ١٢٤ السطر ٩ ، و ١٤١ السطر ١١ ، المجلد الثالث الصفحة ٨٦ السطر ١٤ ، المجلد الخامس الصفحة ٢٨٢ السطر ٦ ، و ٣٨٢ السطر ١ ، المجلد الرابع الصفحة ٥٨ السطر ١٤ ، و ٦٩ السطر ٤ .

٢ ـ الذهبى : «سير اعلام النبلاء» ، المخطوط رقم ٢٩١٠ من مكتبة احمد فى استمبول ، المجلد الحادى عشر، الورقة ٢٦ أ .

٣ ـ الكتبى : «عيون التواريخ» ، المخطوط رقم ٣٤١٣ من المكتبة الظاهرية فى دمشق ، المجلد الثانى عشر ، الورقة ٢١٧ ـ ب ـ .

٤ ـ العسقلانى : «لسان الميزان» طبعة حيدابادا ١٣٢٩ ـ ١٣٣١ المجلد السادس ، صفحة ٣٦٩ ـ ٣٧٢ .

ولايوجد في أيامنا مخطوط معروف لكتاب « تقريظ الجاحظ» . وأن المقتطفات لدينا منه مستخرجه فقط من كتاب الارشاد أو الكتب الآنفة الذكر .

(٧) انظر طبعة احمد أمين الجزء الاول ص ٤ سطر ٨ ـ ٩ ، حيث نجد ذكرا واضحا وكاملا لتاريخ الكتاب ، الامر الذى لانجده فى طبعة ابراهيم الكيلانى (ص ٣ سطر٤) ونجد هذه الدلالة الواضحة (منذ عام خمسين وثلاث مئة الى سنة خمس وستين وثلاث مئة) فى مخطوط «فتح» فى استمبول تحت رقم ٣٦٩٥ فى الصفحة الثانية والسطر الثالث ومؤرخ بتاريخ ٦١٣ هـ/١٢١٦ م . أما مخطوط كمبريدج الحديث العهد ١١١٧ هـ/١٧٠٥ م والذى يحمل رقم ١٣٩٢ فقد أهمل لاسباب خفية القسم الثانى من التاريخ أى : « الى سنة »

(٨) لدينا طبعتان مأخوذتان عن كتاب «مجموع أسد أفندى» الآنف الذكر ، الاولى لابراهيم كيلانى ، دمشق ١٩٦١ فى ٤٠٠ ص . تحت عنوان « مثالب الوزيرين » والثانية لاحمد الطنجى ، دمشق منشورات المجمع العلمى=

التوحيدى وبين الصاحب بن عباد • وقد ورد ذكر هذا الكتاب فى (الامتاع) •

٤ ـ كتاب الامتاع والمؤانسة :

وقد جرى تصنيفه حوالى سنة ٣٩٤ (٩) ثلاث مئة وأربع وتسعين •

ومن الاهمية بمكان أن نلاحظ أن آثار التوحيدى الاخرى تشتمل على بعض استشهادات من كلام للجاحظ ولكنها لاتنطوى على أحكام تقييمية حول شخصية الجاحظ كأديب • ولعل من المفيد من ناحية أخرى أن نعرف بمزيد من التأكيد الآونة التى فيها ألف التوحيدى كتابه (تقريظ الجاحظ) بحيث يتسنى لنا أن نقدر بشكل مضبوط مكان هذا المصنف فى تطوره الفكرى • فاذا كان تأليف هذا التقريظ فى الآونة التى جرى فيها تأليف كتاب (البصائر) يكون ذلك قد وافق تلك الحقبة من الزمن التى زخرت بالنسبة للتوحيدى بمطالعات كثيرة ،وكانت من حيث الابداع أقل حظا من الحقب التى تلتها ، وانبثق فيها على نحو تلقائى اعجاب التوحيدى التلميذ بأستاذه الجاحظ • واذا كان هذا (التقريظ) قد جاء متأخرا عن كتاب (البصائر) فانه يكون دالا على اعتراف أكثر نضجا وأشد رسوخا بتفوق الجاحظ ، أما الآن فلسنا مع الاسف فى حال تمكننا من الاجابة بتأكد على هذه التساؤلات •

بعد هذه التوضيحات القليلة لمشكلة رئيسية ألا وهى مشكلة التسلسل الزمنى لآثار التوحيدى من المستحسن أن نستعرض أقوال هذا المؤلف فى الجاحظ •

يسرد التوحيدى فى مقدمته لكتاب (البصائر) أسماء المؤلفين وعناوين الكتب التى أفاد منها فى تأليف هذا الكتاب • فهو يقول : « جمعت ذلك كله فى هذه المدة الطويلة ، من كتب شتى ، ككتب أبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، وكتبه هى الدر النثير واللؤلؤ المطير ، وكلامه الخمر الصرف ، والسحر الحلال (١٠) •

ومن بواعث الدهشة أن نرى التوحيدى فى كتاب له ماله من أهمية ككتاب (البصائر) ذى المصادر المتعددة ، يولى المكانة الاولى للجاحظ • وهو فضلا عن ذلك يذكر « كتب الجاحظ » ، تاركا المجال للافتراض بأن تلك الكتب على تنوعها معروفة لديه ولدى الجمهور المثقف الذى يؤلف له ، وانه لامجال لتقديم كتاب منها على آخر (١١) ان قيمة هذه الملاحظات تتجلى على أتم وجه اذا راعينا من ناحية أخرى كون التوحيدى فى سرده للجاحظ قبل ثمانية من مؤلفى القرن الثالث لم يتبع ترتيبا زمنيا دقيقا ، وأنه علاوة على ذلك لم يذكر لأولئك المؤلفين سوى كتاب واحد ، دون أن يشفع ذلك بحكم تقييمى •

ذلك فيما نعلم هو الحكم الشخصى الوحيد (١٢)

= التى ظهرت منذ زمن قصير تحت عنوان «أخلاق الوزيرين الصاحب وابن العميد ـ وهو عنوان المخطوط المذكور ـ فى ٦٦٤ ص وسبق ظهور هذه الطبعة مقالة صغيرة (ص ٣٢٣ ـ ٣٣٠) فى مجلة المجموع العلمى العربى (كانون الاول ١٩٦٥) هى بمثابة مقدمة لحياة التوحيدى ومؤلفاته . ووضع هذه المقالة أحمد الجندى تحت عنوان : «أبوحيان التوحيدى» .

(٩) طبعة أحمد أمين وأحمد الزين ، فى ثلاثة أجزاء: الطبعة الثانية ١٩٥٣ •

(١٠) ان هذه الصفة «السحر الحلال» قد وجهها التوحيدى الى ابن المعتز (المتوفى سنة ٢٩٦ هـ أو ٩٠٨م) فى كتابه «رسالة فى العلوم» . أنظر B.E.O. de Damas جزء ١٨ سنة ١٩٦٣ ـ ١٩٦٤ . ص ٢٧٠ ، ٢٨ وأيضا *M. Bergé : Empitre sur les Sciences d'Abu Hayyan al-Tawhidi.* (ص ٢٤١ ـ ١٣٠٠) .

(١١) مما يؤسف له أن التوحيدى لم يضع لنا لائحة مفصلة عن أسماء كتب الجاحظ الكثيرة ، كما أنه لم يضع لائحة أخرى بأسم كتبه .

(١٢) نجد فى الجزء الاول من البصائر ، طبعة احمد امين ، الصفحة ١٩٧ السطر ٣ الى الصفحة ١٩٨ السطر ٦ (طبعة الكيلانى : الصفحة ٢٣١ السطر ٤ الى ٢٣٢ السطر ١٢) حكما مهما عن الجاحظ ، بيد أنه يرجع الى ثابت بن قرة . (المتوفى سنة ٢٨٨ هـ/٩٠٠ م) . ويشمل هذا الحكم المعنى والمبنى . أما عن المبنى فنلاحظ الصفات التى أكدها التوحيدى نفسه فى تعريفه للبلاغة : اى سلاسة الماء والبعد عن التكلف (أنظر مارك برجيه فى المرجع الآنف الذكر صفحة ٢٦٩ ، ٢٧ و ٢٨) . ويضيف التوحيدى صفات أخرى منها : قلة الصنعة ، رقة الهواء ، حلاوة الناطل (الخمر) واللفظ الفخم . اما بخصوص المعنى فيذكر : المعنى الجيد ، والهزل ، والجد (أنظر : أخلاق الوزيرين الصاحب بن عباد وابن العميد ، طبعة الطنجى الصفحة ٤٤٧ السطر ٥) . ونجد حكما آخر مفصلا لثابت بن قرة أيضا فى كتاب تقريظ الجاحظ الذى ذكره ياقوت (الجزء السادس من الارشاد الصفحة ٧٠ السطر ١٥) . وفى هذا الحكم يعد ثابت بن قرة الجاحظ احدى الشخصيات المرموقة مع عمر بن الخطاب والحسن البصرى الذين برهنوا على «تفوق أمة محمد العربى على من تقدمه من الامم (البصائر طبعة الكيلانى ، الصفحة ٢٢٩ السطر ١ ـ ٢ ، طبعة أحمد أمين ، الصفحة ١٩٥ السطر ١ ـ ٢) •

الذى فى وسعنا أن نستخلصه من النصوص المنشورة لكتاب « البصائر » : وهو وحده يطلعنا توا على المكانة المرموقة التى يحتلها الجاحظ فى ثقافة التوحيدى وعلى الاثر الذى ما برح يحدثه فى الاوساط الادبية آنذاك ·

لا يعنينا ، ونحن نراجع الآن كتاب « تقريظ الجاحظ » أن نستقصى ما سرده ياقوت فى كتابه الارشاد من شواهد استخلصها من ذلك الكتاب (١٣) · ان ما يعنينا الآن منه هو تلك المقاطع التى يدلى فيها التوحيدى برأى شخصى فى الجاحظ · ولابد لنا من الاعتراف أن النتائج التى توصلنا اليها فى هذا المجال ضئيلة جدا · ولربما كان ياقوت قد تعمد اغفال ذكر استطرادات هامة أو أنه لم ير فى هذا الكتاب الا ما هو معهود فى النمط الكلاسيكى من كتب الادب ، الذى تتوالى منه الشواهد بوفرة دون أى ترتيب منطقى الا أن يكون هذا الترتيب ظاهريا جدا · على أنه لامجال الان للاجابة عن هذه الاسئلة ·

فى ملحوظة عن أحمد بن داود أبى حنيفة الدينورى ، ينقل لنا ياقوت ، وهو يسرد بدقة تقريظ الجاحظ ، حكما شخصيا للتوحيدى حول الجاحظ : « قال أبو حيان فى كتاب تقريظ الجاحظ ومن خطه الذى لا أرتاب فيه نقلت : ·· والذى أقوله وأعتقده وآخذ به ·· أنى لم أجد فى جميع من تقدم وتأخر ثلاثة لو اجتمع الثقلان على تقريظهم ومدحهم ونشر فضائلهم فى أخلاقهم وعلمهم ومصنفاتهم ورسائلهم مدى الدنيا الى أن يأذن الله بزوالها لما بلغوا آخر ما يستحقه كل واحد منهم : أحدهم هذا الشيخ الذى أنشأنا له هذه الرسالة وبسببه جشمنا هذه الكلفة ، أعنى أبا عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ) ، والثانى أبو حنيفة أحمد بن داود الدينورى والثالث أبو زيد أحمد بن سهل البلخى (١٤) ولو تناصرت الينا أخبارهما لكنا نحب أن نفرد لكل واحد منهما تقريظا مقصورا عليه وكتابا منسوبا اليه كما كما فعلت بأبى عثمان الجاحظ (١٥) ·

علينا اذن أن نعترف مرة أخرى بالمكانة الفذة التى يحتلها شيخنا الجاحظ هذا فى نفس التوحيدى المعجب به أيما اعجاب ، سواء أتعلق الامر بصفاته الاخلاقية بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، أم بمزاياه الفكرية التى برزت من خلال كتاباته· ولئن كان ياقوت لم ير من المناسب أو أنه لم يكن فى وسعه الاتيان بشواهد من كتاب « تقريظ الجاحظ » ، ترينا دواعى هذا الاعجاب فان علينا أن نعلق على هذه الشهادة ، التى لا يتطرق الشك الى مافيها من اخلاص وعفوية ، كل ما تستحقه من أهمية · وفضلا عن ذلك ان مثل هذا الحكم يظل محتفظا بقيمته من أجل اعداد تاريخ للأدب العربى يبدو أن التوحيدى أراد الاسهام فيه ·

وفى كتاب (أخلاق الصاحب وابن العميد ، لم يفت التوحيدى ، فى معرض ذكره لأحد كتب الجاحظ وهو « الرسالة الطويلة فى ذم أخلاق محمد بن الجهم البرمكى(١٦) » أن يمتدح أستاذه الجاحظ : « وهو وحيد الدنيا » ، وفى رأى التوحيدى أن الجاحظ يتجلى فى هذا الكتاب خطيبا مصقعا) ·

ان كتاب الامتاع والمؤانسة هو الكتاب الثانى للتوحيدى الذى ينطوى فى مقدمته على شهادة بما

---

(١٣) سننشر هذه الدراسة فى حينها كى نتمكن من تكوين فكرة دقيقة حول نص «تقريظ الجاحظ» ..

(١٤) ان هذا المديح الذى خصصه التوحيدى للبلخى يبين لنا ثقافة التوحيدى واطلاعه . انظر :
E. 12, I. S. M. Dunlop art. *Al-Balhi. pp. 1033-4.*

وفى هذا الصدد نذكر أن التوحيدى يستشهد أكثر من مرتين فى مؤلفاته بكتاب أقسام العلوم «للبلخى» أنظر المقامات، المقابسة التاسعة صفحة ١٤٨ ، «وتقريظ الجاحظ» فى ارشاد ياقوت : الجزء الاول الصفحة ١٢٥ السطر ١١ . وكذلك ذكر التوحيدى فى «رسالة فى العلوم» كتاب «أقسام العلوم» بدون أن يذكر مؤلفه .

(أنظر B.E.O. Damas, tome XVIII.
M. Bergé, op. cit., p. 258. & 7 rote 1

ويمكننا الآن الاعتقاد بأن هذا الكتاب المغفل على الارجح كتاب البلخى . وتكميلا لابحاثنا الاولى فى المقالة الآنفة الذكر ، يجب الاضافة بأن «ذيل كشف الظنون» لحاجى خليفة (ص ١١٢) ينسب هذا المؤلف الى البلخى . كما وان ابن النديم فى الفهرست (طبعة القاهرة عام ١٣٤٨ الصفحة ١٩٨) ينسب كتاب أقسام المعلوم (بدل العلوم) للبلخى . وكذلك بروكلمان فى GAL, SI, 408.

(١٥) ارشاد ، الجزء الاول ، الصفحة ١٢٤ السطر ١٦ الى الصفحة ١٢٥ السطر ٣ و ٩ — ١٠ و ١٥ — ١٦

(١٦) أنظر

G. Lecompte, *dans Arabica*, tome V, fasc. 3 (Sept. 1958), pp. 263-271 : *Muhammad b. al-Gahn al-Barmaki, gouverneur philosophe, jugé par Ibn Qutayba.*

ان ذكر التوحيدى لمثل هذه المؤلفات مبرر لانه ألف هو أيضا كتبا هجائية . فكتب «لماذا يضع الناس المثالب والمثالب» . أنظر «أخلاق الوزيرين ، طبعة الكيلانى الصفحة ٣٢ السطر ١٥ ، وطبعة الطنجى ، الصفحة ٤٤ السطر ٧».

خلفته كتب الجاحظ من أثر فى نفس التوحيدى. وفى الحقيقة ، أن أبا الوفاء المهندس الذى شمل التوحيدى برعايته ، يذكر أبا حيان بأنه قد أتاح له دخول بلاط الوزير أبى عبد الله العارض .

يقـــول أبو الوفـــاء « وفعلت ذلك كله حتى استكتبك (كتاب الحيوان) لابى عثمان الجاحظ لعنايتك به ، وتوفرك على تصحيحه(١٧) » .

فيكون التوحيدى والحـــالة هذه فى عداد من وقفوا ، أو كما يقال فى أيامنا هذه، من تخصصوا بكتب الجاحظ ، وبكتاب الحيوان بصورة خاصة. فما كان صحيحا اذن بالنسبة للزمن الذى صنف فيه التوحيدى كتـــاب البصائر ينطبق أيضا على الزمن الذى صنف فيه كتاب الامتاع .

فى الليلة الرابعة من كتـــاب الامتاع يزودنا التـــوحيدى بكثير من المعـــلومات عن الوزيرين البويهيين ، ابن العميد وابن عباد . فهو حين أراد أن يدحض ادعاءات ابن العميد الأدبية ، يقـــول : « أول من أفسد الكلام أبو الفضل ، لانه تخيل مذهب الجاحظ وظن أنه ان تبعه لحقه وان تلاه أدركه ، فوقع بعيـــدا من الجاحظ ، قريبا من نفسه ، ألا يعـــلم أبو الفضل أن مذهب الجاحظ مدبر بأشياء لا تلتقى عند كل انسان ، ولا تجتمع فى صـــدر كل أحد : بانطبـــع والمنشأ والعلم والاصـــول والعـــادة والعمر والفراغ والعشق والمنافسة والبلوغ(١٨) .

فالتوحيدى اذن يعترف بأن للجاحظ مذهبه ، لا بل ومدرسته الخاصة به ، وهو اذ يقـــدم لنـــا ذلك المذهب على أنه شىء نادر وبعيد المنال ، انما يضع نفسه بشكل سافر ، موضع التبعية لامامه.

ومجـــال القـــول فى التعريف الذى يقـــدمه التوحيدى للطريقة الجاحظية متسع . والواقع أن كل كلمة استعملها التوحيدى فى هـــذا التعريف تستأهل تعليقا من شأنه أن يميط لنا اللثام عن الجاحظ من مختلف جوانبه ، ولكنه يكشف فى الوقت نفسه عن مزاج التوحيدى . على أن الشىء الوحيد الذى يهمنـــا الآن هو ما يشـــهد ببنوة التوحيدى للجاحظ . ولئن يكن هذا الدليل قد ورد ضمن اطـــار جـــدلى ، فانه يظل أقوى كل ما استطعنا جمعه .

ولما كان الهدف الذى يستأثر باهتمامنا هو أن نقـــوم باستقصاء النصوص التوحيدية الدالة على بنوة أبى حيان للجاحظ من الناحية الفكرية، فمن المحتمـــل أن نعجب حين نفاجأ بضآلة تلك النصـــوص . على أنه ينبغى لنا الاعتراف بأن تماسك اعترافات التوحيدى وتلقائيتهما من شأنه أن يعوض الى حد بعيد عن هذا النقص .(١٩) كما اننا نرى من جهة أخرى أن ما نقـــوم به من هذا الاحصاء لآراء التوحيدى فى الجاحظ ليس سوى نقطة انطـــلاق . وفى الحقيقة علينا أن نصرف جهـــدنا بعد الآن الى دراسة آثار التوحيدى لكى نكتشف فيها الآثار الملموسة لفكر أستاذه الجاحظ وأسلوبه .

---

(١٧) الامتاع : الجزء الاول الصفحة ٥ الســـطر ٢ ـ ٣ .

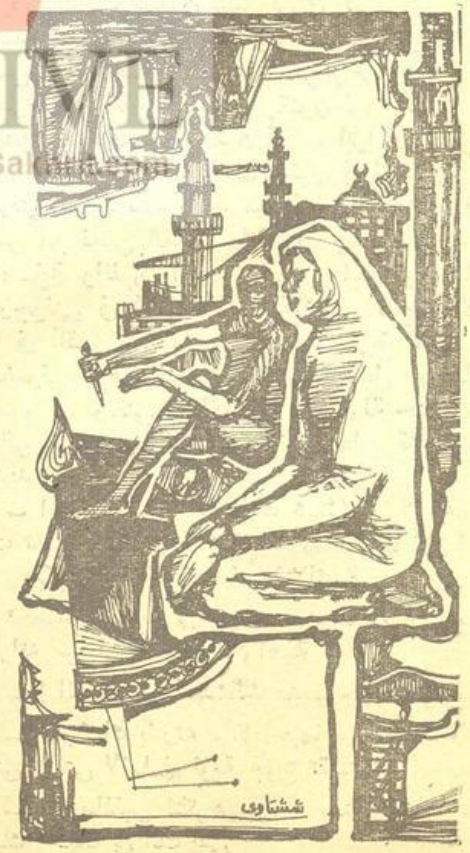
(١٨) الامتاع : الجزء الاول ، الصفحة ٦٦ الســـطر ٣ ـ ٨ .

(١٩) لاشك أن مقارنة النقد الادبى عند التوحيدى بمن سبقه من الكتاب ، لعملية في غاية الاهمية .

قصة

البذور و التربة

بقلم : عبدالعال الحمامصى



وجدها مستغرقة فى الصلاة عندما دخل عليها تتمتم بالشعائر كأنها فى غيبوبة .. وجهها الى القبلة والمسبحة اليسر بجوارها فوق السجادة المخملية بمحاذاة ركبتها الساجدة .. نفس المنظر الذى الفه منذ الطفولة .. لا جديد الا تجاعيد رفيعة بدأت تزحف على محياها الوسيم بدون أن تجور على نضارته .. عيناها ما زالت تكمن فيهما نفس الحيوية المتألقة بالسحر والجاذبية والغموض .. من أغوارهما ما زال ينساب البريق النفاذ الذى كان يربكه دائما ويهزمه

الكراهية المحتدمة بالغيظ فى أعماقه بدأ يخبو أوارها . أحس بالصفاء وهو يجلس فى نفس الغرفة التى شهدت أشجان طفولته .. تفجرت فى وجدانه مشاعر مغايرة تماما للأحاسيس التى وفد بها ، ولكنه قاوم رغبته المتلهفة لأن ينهض ويتعلق بركبتها ويطلق العنان لدموعه .

ما برحت قتلية هذه المراة .. لا تريد أن تهرم أبدا .. يقولون بانها تنتمى الى طراز شاذ من الاناث يحمل تكوينه خواصا خارقة لهزيمة الزمن .

لم تلتفت اليه مباشرة عندما ختمت صلاتها ، استغرقت تتلو وردها بنبرات مبتهلة هامسة .. ثم أدارت وجهها الى الخلف والمسبحة بين أناملها :

ـ (أخيرا جئت .. عاد الولد الآبق فى النهاية) .

نظر الى صورة العجوز فوق الجدار يقول :

ـ (أتجدين فى هذا غرابة يا أمى .. ؟)

انفلت نداء الأمومة برغمه . فأشاح بوجهه هربا من نظراتها المدهوشة :

ـ (بالطبع كنا نتوقع مجيئك .. لكن ليس فجأة .. لماذا لم تخبرنا ؟)

ـ (تعودت أن أكون المسافر بلا أحد يودعه . والقادم بلا أحد ينتظره)

ـ (جئت لأمر ما .. قلبى يحدثنى ..)

ـ (زهقت من الغربة .. واعادنى الشوق لبلدى) .

نظرت داخل اغوار عينيه .. فاغضى بصره أمام النظرة الثاقبة المتحدية .. هذه النظرات أسلحتها المشحوذة التى تمتلك بها زمام الموقف واعنته .. نصف عمرى أدفعه مقابل أن تواتينى الجراة مرة لأصمد لهذه النظرات وأهزم سرها:

ـ (لندخل فى الموضوع مباشرة .. لماذا جئت)

انتزعته الكلمات المنقضة من داخله .

ـ (نويت أن أتزوج . وجدت فتاة طيبة رضيت بضياعى . ازمعت أن أبدأ معها .. فى رأيها أن كل شىء من الممكن ترميمه .) .

ـ (وبالطبع تريد نقودا ؟)

ـ (ربما .. ميراثى من أبى)

ارتبكت تحركات أناملها بين حبات المسبحة. ولكنها لم تفقد رباطة جاشها .

ـ (أنت تعرف انه لم يترك شيئا .. باع جميع ما يملكه قبل أن يموت) ماتت رغبته فى العناق . اندحر شبق اللهفة ومن جديد بدأت تطفو الكراهية ..

ـ (أعرف . خوفا من الجراسة .. زوجك الجديد أدخل فى روعه أن الجراسة تترصده . فباعها له ولأنصاره بعقود لا أكثر من كونها وهمية) .

ـ (هراء .. قبض الثمن بأكمله .. ان تساءلت أين النقود فيمكنك أن توجه السؤال لعشيقاته زوجى لم يغتصبها . وزعها على فقراء المدينة) .

قالت كلماتها بطريقة تلقائية تطفح بالبراءة .. دائما تملك القدرة على أن تبدو وكأنها هى الشهيدة .. لم يقل شيئا . نظر الى صورة العجوز .. عاد صوتها يثقب قلبه :

ـ (ثمة شائعات تزعم أن زوجى الجديد اغتصبها . ولكنها مغرضة . دفاتر التوثيق تكذبها . لم يبق والدك شيئا . ومن جانبى لن أعطيك . عندما أموت يمكنك أن تأتى . أما الآن فلا شىء عندى ولن أبيع سهما واحدا . ولدى سيخرج للدنيا . ولا بد من ضمان يحمى وجوده فيها . أنت لا تصدق اننى سوف انجب من رجلى .. تعتقدون بأننى تجاوزت سن الخصب. وأصبح رحمى عقيما . أقول لك ولهم سأنجب. الكتب لاتكذب أبدا . الدرويش مسح على بطنى وباركها . قال مكتوب فى اللوح أن النبع لن يجف أبدا .. الفجرية ضاربة الرمل . قالت بأن تربتى قابلة للعطاء أبدا . سأنجب أقول لك هذه المرة نتاج توافق البذور والتربة .

ظل صامتا فى مواجهتها لم يتفوه بكلمة .. تعتقد أنها ستنجب . والشيب وخط شعرها من يدرى ربما أنثى غريبة تلك المرأة . وخارقة. ربما تنجب . ربما .. لو فرض وتحقق وهمك يا امرأة فسيأتى هذا المولود شاذ التكوين . ضعيف البنية . لا فلتموتى قبل أن تنجبيه .. لا أستطيع بضياعى أن أحميه .. سيكون عبئا يضاف الى تراكمات هزائمى فلتموتى .

ـ (لماذا لا تتكلم . لا تصدق اننى سأنجب . صدق اذن اننى لن أبيع قيراطا واحدا . ما تحدثت به الى صحابك عرفته . تريد أن ترثنى حية . فلا ضمان للغد فى عصر تتراكض تطوراته . تقول بأن الملكية ستنقرض نهائيا كالديناصور . تريد أن تأخذ حظك قبل أن يأتى هذا اليوم . انت ترتعب من مجيئه . حتى ولو هفا اليه وجدانك . فانت تريده أن يأتى ولا شىء لك يحزنك فقده . ولكنى لا اخاف مثلك . ستظل هذه الارض فى حوزتى . حتى لو أخذوها فستظل تحمل اسمى . أنا مالكتها)

ـ (أمى .. لست أتسول ولكنى برغم كل شىء ابنك . وأنا الآن ليس لى فى العالم أى جدار استند اليه . مجرد هشيم تتقاذفه الريح . لم ينلنى من العائلة الا عارها . مرفوض أنا من كل الاطراف . الذين عاديتهم يكنون لى الشماتة . والذين صادقتهم لا يثقون فى .. ابوا أن يعطونى دورا حاسما .. كانوا يتشككون فى أصالتى .. يروننى مجرد متمرد .. من الممكن أن يرتد مادام ليس من نفس الطبقة واتهمونى بالرومانسية فى النهاية والذين انتمى اليهم بقلبى ووجدانى يدرجوننى فى القائمة المعادية لاننى نتاج سلالة لها فى القهر والظلم والاغتصاب تاريخ طويل . رفضونى برغم اننى تعذبت من أجل أن يأتى يومهم .. ولكنى لن اكف عن المحاولة حتى أجد مكانى بينهم . ساعدينى لأقف على قدمى من جديد ..)

ـ (لا .. انا لا أملك لك شيئا .. لا جدوى أنت تحمل الجرثومة . قد يكون لا ذنب لك فيها .. ولكن الحقيقة أنها فى داخلك)

تحسس المدية فى جيبه . وحاول أن يجرد نظراته من أن تفضح الكراهية .

ـ (الست من أحشائك منسوجا يا امرأة ؟)

ـ (ولكنك بذرته . لا احبها . وأحيانا أكره حتى تربتى لأنها فى نوبة جوع تقبلتها)

ـ (وماذنبى لتكرهيننى . حتى اننى كنت أشك أحيانا فى أنك أمى)

ـ (لم أستطع ان افسر قلبى على محبتك .. نسجتك منى ولكنى لم أعطك عصارتى . جف لبنى بعد ما وضعتك .. نساء الفجر المأجورات هن اللواتى أرضعنك .. ورغم هذا وقفت بجانبك فى معاركك مع العائلة عندما تحديت ارهابها للبسطاء . وعندما طردك أبوك استجابة لهم . حاولت أن أساعدك فى الغربة سرا . ولكنك رفضت بكبرياء مريضة . واعتمدت على مصادر مشبوهة ..وعرفت معدنك تماما خفت بطش العائلة فهربت . وتركت المساكين يواجهون الارهارب وحدهم)

ـ (عندما كنت صغيرا كان أبناء أعمامى ينادوننى بقولهم .. ابن الفجرية)

ـ (أنا أحيانا اتوهم بأننى لست أمك .. وأنك ابن تلك التى تلقمك شديها .. الذى سبأتى هو ابنى الحقيقى .. من أحشائى ومن صلب رجل اخترته بمطلق ارادتى .. رجلى الأول فرض على قسرا . كان تاجرا شرها جاء من أرض بعيدة . غريبة .. كبل أبى بديونه . ثم ساومه على أنوثتى . حتى جاء أبوك فقتله . عشقنى فارتكب الجريمة . ولم يجرؤ احد على اتهامه فقد كانت الدنيا تركع لنفوذه أجهز عليه . ومن قبل أجهضت تاريخه . كل أبنائى منه قتلتهم بطريقتى .. كنت استهول أن تمتد جذوره هو الغريب مجهول الاصل فى تربة حره . قتلتهم لأجنب الأرض عار الغريب . ولم استطع أن أرفض والدك . وعدته ان اعطى اى شىء لمن يمحو بصمات الغريب من فوق جسدى .. وعرفت والدك من اللحظة الأولى . كان دنيئا برغم جبروته .. جبانا برغم اجرامه . كرهته بضراوة . كرهت اغتصاب وجوره وجرائمه .. وأخيرا جاء الخلاص . جاء الرجل الذى كان يدخره القدر .. ليعطينى ولدى)

جاءت اللحظة الحاسمة أخيرا . ولكنه لن يكون جبانا حتى ينهى الموقف بالمفاجأة .. تعود أن يعطى للخصم فرصته العادلة .. ربما لهذا السبب يتهمونه بالرومانسيه .

ـ (أمى .. مادمت مرفوضا من الكل .. ما الذى يمنعنى من أن أكون مجرما ؟)

لم تهتز .. اندفعت نظراتها تواجهه مشتعلة. ولكنها غير وجلة .

ـ (أعرف أنك جئت لهذا .. الميراث بمجرد ذريعة لتكسب لفعلتك شرعيتها المزيفة .. جئت لتقتلنى او تقتله .. الذين هزموا من كل الاطراف . يعايرونك لزواجى منه .. الذين لفظتهم . والذين كانوا يريدون لى أن احبل بالتلاقح .. ولكنك لن تستطيع . لن تستطيع الودع لا يكذب .. لن أموت قبل ان يخرج من رحمى الغلام الخارق . ذلك الذى لم تحبل به من قبل امراة . ذلك الذى سيمحو كل عار الأزمنه .. ولن تستطيع أن تقتل رجلى . البلدة بأسرها تحميه . فقد خلصها من جبروت عشيرتك . أوقف ارهابها . وكسر شكيمتها . واعاد للناس أرضهم المغتصبة .. لن تستطيع ان تقتلنى . ولن تستطيع أن تناله .. لن تتمكن من أن ترد اعتبارك بالجريمة)

نهض يتجه نحوها . لم ترتجف وهو يدنو منها والمديه فى يده . لم ترمش عينها باختلاجة خوف . غمس نظراته فى عينيها طافحة بكل احقاد العمر . امتدت يسراه تمسك برقبتها . تلويها الى الخلف .. كان بوسعها الاستغاثة . ولكنها لم تفعل . خرجت كلماتها مكظومة بالحشرجة:

ـ (لا جدوى .. قلت لك . لن أموت . أبدا لن أموت . لن ينالك من المحاولة الا عارها ياويلك من الزمن لو عرفوا انك حاولت أن تقتل حلم الاجيال .)

كاد يهم بأن يغمد السلاح تحت ثديها . الثدى الذى تمرد فأبى أن يعطيه قطرة حنان ولكن يده انفلتت من فوق رقبتها .. ترتعش . ثم سقطت السكين مهزومة تحت قدميها .. نظر اليها فارتعد بصره .. ثم انزلقت النظرة الى بطنها .. أخفى وجهه براحته وعاد يرتمى فوق الكنبة . يطلق العنان لنحيبه .

جئت اهفو لأن ارى الدم نافورة يستحم فيها جسدك . فلماذا تتلهف حواسى كلها لعناقك .. كف عن نحيبه ينظر الى بطنها وهى تجلس صامته قبالته .. طال الصمت ونظراته لا تريم عن بطنها .. قد تكون الأحشاء منك تطهرت . ويخرج بريئا من اللعنة . معصوما من الجرائيم .. ربما تصدق النبوءة .. ربما . ويأتى هذا المنتظر .. يأتى ومعه الخلاص .. !!

عندما وجدته قد كف تماما عن نحيبه .. نهضت تضع أناملها فى شعره .. ثم امتدت يدها تجس جبهته .

ـ (مريض أنت .. قم لتنام .. سريرك لم يزل بعد مفروشا .

لم يجب عليها .. كان تائها فى غيبوبة الحلم يده تطبق على كفها ونظراته عالقة ببطنها .

كيف ننظر اليوم للتاريخ

[illegible]

[illegible]

ولقد كانت خلقة الحاكم بأمر الله تساعده كذلك على الاحساس بأنه شخص متميز عن الآخرين ، وتؤكد لديه هذا الاحساس ، فلقد وصفته الروايات المعاصرة له فقالت : «كان منظره مثل الأسد ، وعيناه واسعتين ، شهل (يخالط سواد عينيه زرقة) ، واذا نظر الى الانسان يرتعد لعظم هيبته ، وكان صوته جهيرا مخوفا .. ولقد كان جماعة يتعمدون للقائه فى أمور تضطرهم الى ذلك ، فاذا أشرف عليهم سقطوا على الارض وجلا منه وفحموا عن خطابه » (٢)

فاذا ما بويع هذا الصبى المتفوق ، ابن الأحد عشر عاما ، بالخلافة فى سنة ٦٩٦ م وجد نفسه واقعا تحت أسر شديد وثقيل يتمثل فى سلطه « برجوان » الصقلى ، الذى تقف خلفه الاجناد الصقالبة ،و « الحسن بن عمار » زعيم قبيلة « كتامة » المغربية ، الذى تشد أزره جنود كتامة الاشداء الكثيرون ، وذلك بالاضافة الى نفوذ ثالث الاوصياء ، قاضى القضاة محمد بن النعمان ، الذى كان أقل هؤلاء الثلاثة سلطة وسلطانا .

وليت الأمر قد وقف عند هذا الحد ، بل لقد شهد الحاكم احتدام الصراعات القبلية ،والنزاعات القائمة على المصالح المادية بين كل من « برجوان » و « الحسن بن عمار » ، وتجاهل الفريقان وجوده كأمير للمؤمنين ، وانضم الى « برجوان» كل الناقمين على قبيلة كتامة .. وقبل أن يمر عام على تنصيب الحاكم خليفة وصلت الحرب الباردة بين الفريقين الى حرب ساخنة دارت رحاها بالقاهرة فى شهر شعبان سنة ٣٨٧ هـ (٩٩٢ م) ، وهى الحرب التى انتهت بهزيمة كتامة وعلو نجم « برجوان » والصقالبة واستبدادهم بكل أمور البلاد .

ولقد تصرف « برجوان » ازاء الحاكم ، بعد أن خلا له الجو ، أو خيل اليه ذلك ، تصرفات آذت مشاعر الخليفة الشاب ، وجرحت كرامة الفتى الذى يستشعر فى نفسه التفوق الذاتى ، فضلا عما تمنحه امارة المؤمنين والبيعة بالخلافة ، وصلاحيات « الحق الالهى » من شحنات عزة وكرامة تجعل من تصرفات « برجوان » معه مواد متفجرة وحارقة تنتظر اشتعال الفتيل .. ويكفى أن نعلم أن « برجوان » قد حجب الحاكم فى هذه الفترة عن الناس ، وقطع صلته بجهاز الدولة،وصيره معزولا فى قصره ، ولقد بلغ الحاكم عنه انه يلقبه « بالوزغة » الصغيرة (الحية) ، وبلغ به الاستهتار والتعالى حدا جعله يتوجه الى الحاكم راكبا ، وثانيا رجله على عنق فرسه ، وجاعلا بطن قدميه، وفيها الخف،قباله وجه الحاكم ؟!.. ومن هنا فاننا لا نجد غرابة فى أن يدبر الحاكم اغتيال «برجوان» هذا ، وأن ينفذ ذلك فى ابريل سنة ١٠٠٠ م ، وأن يعلى هذا الحدث العام من قدر المغاربة ونفوذهم ويقلل من شأن الصقالبة والاتراك فى البلاد .

ولقد كانت الخطوة الهامة التى خطاها الحاكم بعد ازاحة « برجوان » من طريقه متمثلة فى ذلك المرسوم الذى أذاعه على الناس ، والذى طلب فيه من الشعب أن يتعامل معه مباشرة ، والذى يمنع فيه أن يكون جهاز الدولة ، أو أى من زعمائها حائلا بين الخليفة وبين الاتصال المباشر بالجماهير ، وهو المرسوم الذى يقول فيه : « معاشر من يسمع هذا النداء من الناس أجمعين ، ان الله ، وله الكبرياء والعظمة ، أوجب اختصاص الأئمة بما لا يشركها فيه أحد من الامة ، فمن أقدم بعد قراءة هذا المنشور على مخاطبة أو مكاتبة لغير الحضرة المقدسة ، سيدنا ومولانا ، فقد أحل أمير المؤمنين دمه ، فليبلغ الشاهد الغائب ، ان شاء الله » (٣)

لمن ولماذا كان القتل ؟

ولم يكن قتل الحاكم « لبرجوان » يعنى الانتصار للمغاربة والكتاميين ضد الصقالبة والاتراك،الذين قادهم « برجوان » فى اذلال المغاربة عدة سنوات لأن الحاكم انما كان يبغى ازالة كل مراكز النفوذ والعصبيات والتكتلات القبلية والجنسية التى كانت تزخر بها بسبب من تعدد اجناس الاجناد ، ولذلك فاننا نراه يبدأ منذ سنة ١٠٠٠ م سلسلة من الاغتيالات الفردية والمذابح الجماعية التى تستهدف القضاء على خطر الفوضى الذى تهدد البلاد، وخطر سيطرة الاجناد على مقدرات الامور فيها :

* ففى ١٤ شوال سنة ٣٩٠ هـ (أكتوبر سنة ١٠٠٠ م) يدبر اغتيال « الحسن بن عمار » زعيم « كتامة » وقائد الكتاميين والمغاربة .
* وفى سنة ٣٩١ هـ (١٠٠٠ م) يدبر قتل مؤدبه «أبى التميم سعيد بن سعيد الفاروقى»
* وفى سنة ٣٩٢ هـ (١٠٠١ م) يدبر قتل « ابن أبى نجدة » الذى كان يتولى ديوان الحسبة .
* وفى محرم سنة ٣٩٣ هـ (١٠٠٢ م) يدبر قتل « أبى على الحسن بن عسلوج » ، وكان من أكابر المباشرين لشئون المال فى الدولة، وأبوه عسلوج هو الذى تولى من قبل المعز لدين الله خراج البلاد فى سنة ٣٦٤ هـ (سنة ٩٧٤ م) .

(٢) المرجع السابق . ص ١٠٤ .

(٣) المرجع السابق . ص ١٠١ .

وفى جمادى الاولى سنة ٣٩٣ هـ (مارس ١٠٠٢ م) يدبر قتل وزيره المسيحى « فهد بن ابراهيم » الذى خلف فى تركته نقدا سائلا بلغ ما حمل منه الى الحاكم ٥٠٠ر٠٠٠ دينار ، رفض الحاكم أن يأخذ منها شيئا ، وردها لأخيه قائلا : « أنا لم أقتله على مال » .

* وفى رجب سنة ٣٩٣ هـ (١٠٠٢ م) يدبر قتل « أبى طاهر محمود بن النحوى » وكان يتولى أعمال الشام ، مشهورا بالظلم والتعسف .

* حتى اذا جاءت سنة ٣٩٤ هـ (١٠٠٥ م) نجد الحاكم يشن فيها نشاطا واسعا يتخلص عن طريقه من أكثر أعيان الدولة وكبار رجالاتها وكذلك من عدد كبير جدا من أتباعهم وأنصارهم (٤) ، وفى نفس العام يصدر مرسوما ينكر فيه على الناس مخاطبته بلقب « مولى الخلق أجمعين » وينهاهم عن استخدامهم هذا التعظيم فى مخاطبته (٥) .

مراسيم الحاكم الشهيرة :

فاذا جاءت سنة ٣٩٥ هـ وجدنا الحاكم بأمر الله يصدر فيها عدة مراسيم ، نستطيع أن نقسمها الى مجموعتين متمايزتين :

الأولى : المراسيم الاقتصادية المتعلقة بالاصلاحات النقدية التى ثبت بها سعر الدينار على أساس ٢٦ درهما من الدراهم المزيفة ، وكذلك المتعلقة بضبط المكاييل والموازين (٦) . ولقد كانت لهذه المراسيم الاقتصادية علاقة بالمجاعة التى حدثت بمصر فى ذلك العام بسبب نقصان مياه النيل ، حيث « ارتفعت الاسعار واضطربت المعاملات وأسعارها » (٧) .

والثانية : تلك المراسيم الاجتماعية والاخلاقية والدينية ، التى نسجت حولها وحول اصدارها الكثير من أساطير الغموض ، والتى القت على عصر الحاكم تلك الظلام التى نساهم الآن فى كشفها عن وجه القاهرة ومصر فى ذلك التاريخ .. ونحن نستطيع أن نقسم هذه المراسيم الى مجموعات ثلاث ، منها ما هو خاص بالذميين ، ومنها ماهو خاص بالمسلمين السلفيين (أهل السنة) ، ومنها ما هو عام وشامل لكل المواطنين .

أ ـ مراسيم أهل الذمة :

فأما ما يتعلق بأهل الذمة ، والمسيحيين منهم على وجه الخصوص ، فلعل التضييق عليهم والشدة التى أصابتهم : فى الملابس ، والمركب ، وتحريم بيع العبيد والاماء المسلمين لهم ، والتى تصاعدت حتى أدت الى هدم كنائسهم بما فيها كنيسة القيامة التى هدمها الحاكم سنة ٤٠٠ هـ (١٠٠٩م) انما كانت رد فعل استجاب به الحاكم لمطلب العامة الذين كانوا يشكون من ذلك النفوذ والتسلط الذى اكتسبه الكثيرون من أغنياء المسيحيين والمتولين للسلطة منهم ، وهو الأمر الذى كان محل انتقاد شديد من عامة المسلمين المصريين ، ولقد كان والد الحاكم « العزيز » متزوجا من مسيحية أنجبت له ابنة اسمتها « سيدة الملك » ، وكانت هذه الزوجة ، ومن بعدها البنت ، ذات نفوذ واسع فى البلاط الفاطمى ، وكان لهذه الزوجة اخوان من البطاركة : « ارسانيوس » ، الذى عينه العزيز مطرانا للقاهرة سنة ٩٨٥ م ، ثم عين بطريركا للطائفة الملكانية بالاسكندرية سنة ١٠٠٠م و « اريسطيس » ، الذى عينه العزيز بطريركا للملكانية فى بيت المقدس سنة ٩٨٥ م .

ولقد سبق للخليفة العزيز أن استوزر عيسى بن نسطورس ، وولى أمور الشام للوزير اليهودى «منشا بن ابراهيم القزاز» ، «فاعتز بهما النصارى واليهود ، وآذوا المسلمين ، فعمد أهل مصر وكتبوا قصة جعلوها فى يد صورة عملوها من قراطيس فيها : بالذى اعز اليهود بمنشا ، والنصارى بعيسى بن نسطورس ، وأذل المسلمين بك الا كشفت ظلامتى ؟! وأقعدوا تلك الصورة على طريق العزيز ، والرقعة بيدها ، فلما رآها أمر بأخذها ، فاذا الصورة من قراطيس ، فعلم ما أريد بذلك فقبض عليهما ، وأخذ من عيسى بن نسطورس ثلثمائة ألف دينار ومن اليهود شيئا كثيرا » (٨)

بل لقد اتخذ سخط العامة على هذا النفوذ الذى تمتع به أغنياء أهل الذمة العديد من الاشكال ، واسهم الشعر فى نقد هذا الحال (٩) فاذا جاء الحاكم بأمر الله فأصاب بمراسيمه تلك الحريات الدينية والمدنية التى كان يتمتع بها الذميون ، واستجاب بذلك للمشاعر العامة التى كانت سائدة فى ذلك الحين ، فاننا يجب أن لا نتخذ من ذلك الوقت ذريعة نرميه بسببها بما رماه به الكثير من المؤرخين والباحثين ، فهو لم يكن فى موقفه هذا أكثر من حاكم **يعالج خطأ بخطأ آخر** ، ويسلك فى سبيل ازالة النفوذ غير الطبيعى الذى منحته

---

(٤) المرجع السابق . ص ١١٠ ، ١١١ .

(٥) المرجع السابق . ص ١٦٠ .

(٦) المرجع السابق . ص ١٥٧ ، ١٥٨ .

(٧) المقريزى (اغاثة الامة بكشف الغمة) ص ١٤ . تحقيق د. محمد مصطفى زياده ، د. جمال الدين الشيال. طبعة القاهرة سنة ١٩٤٠ م .

(٨) المقريزى (اتعاظ الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا) ص ٢٩٧ . تحقيق د. جمال الدين الشيال . طبعة القاهرة سنة ١٩٦٧ م و ابن كثير (البداية والنهاية) جـ١١ ص ٣٢٠ طبعة القاهرة .

(٩) اتعاظ الحنفا ص ٢٩٨ .

الدولة للذميين ، والذى لا يتناسب مع حجمهم مع حجمهم وثقلهم فى المجتمع ، سبل ردود الافعال العنيفة التى كانت احدى سمات ذلك العصر فى كل المجتمعات .

ب ـ مراسيم أهل السنة :

أما تلك المجموعة من المراسيم التى أصدرها الحاكم فى سنة ٣٩٥ هـ خاصة بالمسلمين السلفيين فانها تتلخص فيما هو موجه ضد الاتجاه السلفى مباشرة ، مثل ذلك المرسوم الشاذ الذى أصدره بسبب أبى بكر وعمر وعثمان وعائشة ومعاوية ، وغيرهم من الصحابة الذين وقفوا بشكل أو بآخر موقفا لا يتفق مع ما تعتقده الشيعة الأمامية فى « الوصية » التى أوصى بها الرسول الى على بن أبى طالب، ولقد أمر الحاكم باثبات هذا السب على الجوامع والمساجد والمقابر والدور والحوانيت ، وصبغ لوحاته بالذهب والاصباغ ، وأمر الناس بالجهر به .

ورغم أننا نعتبر أن مرسوم الحاكم هذا هو أمر شاذ ، فاننا لا نصفه بسببه بالجنون ، ولا بما هو أكثر من الغلو فى التشيع لأجداده أهل البيت وهو غلو لم تكن الأطراف السنية والسلفية بريئة منه ومن مثله فى تلك العصور ، فنحن نعلم أن تفضيل معاوية بن أبى سفيان على على بن أبى طالب كثيرا ما استخدمه الساخطون على الحكم الفاطمى والمقاومون له ، كعامل يستفزون به الفاطميين ، ولقد حدث فى رمضان سنة ٣٦١ هـ (سنة ٩٧١م) أن خرج بعض الرعية فى الشوارع جماعات ينادون : «معاوية خال المؤمنين، وخال على» (١٠)، كما نعلم أن أول من استن سنة سب الصحابة هذه هم الأمويون ، حين سبوا عليا وأنصاره وشيعته على المنابر ، كما نعلم كذلك أن من فرق الشيعة فرقة تسمى « الرافضة » ، وأن البعض يعلل تسميتها بهذا الاسم لأنها ترفض الاعتراف بأحقية أبى بكر وعمر وعثمان فى الخلافة ، وأحقيتهم فى التقدم على أمير المؤمنين على بن أبى طالب فى هذا المقام .

وهكذا نجد أن الشذوذ الذى نصف به مرسوم الحاكم بأمر الله هذا ، والاستغراب الذى نستقبله به ، انما هما من آثار أفقنا المستنير وعصرنا الحديث ، أما ذلك العصر فانه لم يكن بالمستغرب فيه ولا بالشاذ أن يصدر حاكم من الحكام أمثال هذه المراسيم .

وعلى كل فان هذا المرسوم قد أدى الى احداث تمرد شعبى وضجة جماهيرية أدت الى الغائه ومحو آثاره فى سنة ٣٩٧ هـ (سنة ١٠٠٦ م) ، وعندما استمرت قلة من متعصبى الشيعة فى ممارسة هذا العمل ، حدث تحرك جماهيرى ، وقامت فتنة فى سنة ٤٠٣ هـ (سنة ١٠١٢ م) ، وتظاهر الناس أمام قصر الحاكم بأمر الله ، فاستجاب لمطلبهم ، ولم يكتف هذه المرة **بتحريم سب السلف** من الصحابة ، بل وأصدر مرسوما يطلب من **الناس الترحم عليهم (١١)**

كما أصدر الحاكم فى سنة ٣٩٥ هـ بعض المراسيم التى انطلق فى اصدارها من فوق أرضية الغلو فى التشيع ، والتى وان أضحكت كل الذين قرأوا عنها فى كتب التاريخ ، الا أنها معروفة الدوافع ، وان اتصفت هذه الدوافع **بالحدة والنزق** والبعد عن الموضوعية الى حد كبير، فطلب تحريم أكل « الملوخية » ، لأنها محبوبة لمعاوية بن أبى سفيان ؟! ، « والجرجير » ، لأنه كان أثيرا ومنسوبا الى السيدة عائشة ؟! ، و « المتوكلية » التى كانت تنسب الى الخليفة العباسى المتوكل ؟! .

جـ ـ المراسيم العامة :

أما تلك المراسيم التى بدأ الحاكم فى اصدارها فى سنة ٣٩٥ هـ ، والتى لم تكن موجهة الى الذميين ، ولا الى المسلمين السلفيين ، وانما كانت شاملة لكل الرعايا والمواطنين ، وبعيدة عن قضايا العقيدة والطائفية ، فانها كثيرة ومتعددة ، كما أنها جميعها منطقية ومفهومة ، **بل انها لا تعدو أن تكون محاولات اصلاحية أراد الحاكم بها انقاذ المجتمع الذى أخذ الترف والبذخ والتحلل بخناقه ، ونحن نعتقد أنه لو كانت أساليب العصر قد أسعفت الحاكم بأمر الله بوسائل للاصلاح أكثر لينا ورفقا ، وأشد فاعلية وجاذبية لما انتهت الخلافة الفاطمية الى الوقوع فريسة فى يد الجنود والوزراء المستبدين بعد وفاته بنحو نصف قرن من الزمان .**

فلقد أصدر عدة مراسيم تستهدف المحافظة على الصحة العامة للمجتمع والافراد ، مثل تحريم أكل « الترمس المتعفن » و « الدلينس » (أم الخلول» والسمك الذى لا قشر له ، كما أمر بقتل الكلاب الضالة التى لا تستخدم فى الصيد أو الحراسة .

كما أصدر عدة مراسيم للمحافظة على الأخلاق ومعالجة موجات الانحلال التى بدأت تشيع بسبب الترف فى الاوساط الغنية ، أو تنتشر بسبب المجاعات فى أوساط الفقراء ، فحرم عمل «الفقاع » وبيعه ، وكان من مسكرات ذلك العصر ، كما كان

(١٠) اتعاظ الحنفا . ص ١٣١ .

(١١) الحاكم بأمر الله . ص ١٤٦ .

وخداعا ، وقالت له : أيها القاضى ، ان لى أخا ليس لى غيره ، وهو فى السياق ، وانى أسألك بحق الحاكم عليك لما أوصلتنى الى منزله لأنظر اليه قبل أن يفارق الدنيا ، وأجرك على الله ، فرق لها القاضى رقة شديدة ، وأمر رجلين كانا معه يكونان معها حتى يبلغانها الى المنزل الذى تريده ، فأغلقت بابها وأعطت المفتاح لجارتها ، وذهبت معهما حتى وصلت الى منزل معشوقها » وعندما حضر زوجها وعلم القصة ، ذهب الى القاضى وأخبره أن امرأته ذهبت الى معشوقها ، لأنه ليس لها أخ ، وهدد القاضى برفع الأمر الى الحاكم بأمر الله ، فذهب القاضى الى الحاكم ، وبكى وأخبره الخبر ، فأمر باحضارهما على حالهما ، هى ومعشوقها ، فوجدا « متعانقين سكارى» ،فأحرقت المرأة ، وضرب الرجل حتى هلك (١٤) ٠

الاصلاحات الاقتصادية :

فاذا ما جاءت سنة ٣٩٧ هـ (١٠٠٦ م) ، واختلت الاحوال الاقتصادية ، بسبب ذلك الاضطراب الذى أصاب نقد البلاد، حيث بلغ سعر الدينار أربعة وثلاثين درهما بدلا من ستة وعشرين « وارتفع السعر ، وزاد اضطراب الناس وتوقفت الاحوال » ، اذا بالحاكم يجرى من الاصلاحات النقدية ما يحاول به تخفيف حدة هذا الاضطراب ٠

ولكن عام ٣٩٨ هـ يأتى بما هو أشد وأفدح فتستمر الشدة بسبب نقصان ماء النيل ، حتى « عظم الامر ، وكظ الناس الجوع ، فاجتمعوا بين القصرين ، واستغاثوا بالحاكم فى أن ينظر لهم، وسألوه أن لا يهمل أمرهم ، فركب حماره وخرج من باب البحر ، ووقف وقال : أنا ماض الى « جامع راشده » (جنوبى الفسطاط) ، فأقسم بالله لئن عدت فوجدت فى الطريق موضعا يطؤه حمارى مكشوفا من الغلة لأضربن رقبة كل من يقال لى ان عنده شيئا منها ، ولأحرقن داره ، وأنهبن ماله ، ثم توجه وتأخر الى آخر النهار ، فما بقى أحد من أهل مصر والقاهرة وعنده غلة حتى حملها من بيته أو منزله وشونها فى الطرقات ، وبلغت أجرة الحمار فى النقلة **الواحدة دينارا ٠ فامتلأت عيون الناس وشبعت نفوسهم ، وأمر الحاكم بما يحتاج اليه فى كل يوم ففرضه على أرباب الغلات بالنسيئة (الاجل)** ، وخيرهم بين أن يبيعوا بالسعر الذى يقرره ، بما فيه من الفائدة المحتملة لهم ، وبين أن يمتنعوا فيختم على غلاتهم ولا يمكنهم من بيع شىء منها الى حين دخول الغلة الجديدة فاستجابوا لقوله وأطاعوا أمره » (١٥) ٠

واذا كنا نعجب بهذا الحزم الذى استخدمه الحاكم بأمر الله مع الذين كانوا يكنزون الغلال ويحتكرون أقوات الشعب ، بينما المجاعة والغلاء يأخذان بخناق الجماهير ، واذا كنا نلمح فى رواية « المقريزى » هذه حقيقة هامة ، مؤداها أن المجاعات التى شهدتها مصر ، لم يكن مرجعها فقط نقص النيل وقلة مياهه ، وانما كان مردها كذلك سوء توزيع الثروة ، الذى يجعل المجاعة من نصيب الأغلبية ، والغلال التى زحمت طريق الحاكم وغطت أرضه ، والتى ظهرت فى ساعات قليلة من نصيب القلة المترفة ، اذا كنا نعجب بهذا الحزم الذى عالج به الحاكم بأمر الله هذه المحنة ، فان اعجابنا به يزداد عندما نعلم أنه لم يكن حازما فقط مع هؤلاء المحتكرين من أهل الغنى واليسار وانما كان حازما كذلك مع أهله وذويه ، بل ومع نفسه أيضا ٠٠

* ففى سنة ٣٩٨ هـ أبطل « المكوس » والمؤن التى كانت تؤخذ من المسافرين عن الغلال والأرز ، وحدد الاسعار ٠ ومنع خزن مايزيد على الحاجة من الغلال ٠
* وفى سنة ٣٩٩ هـ صادر أموال أهله (زوجته وأمه ، وأخته ، وعماته ، وخواصه ، وجواريه) وسائر اقطاعاتهن وأموالهن بمصر والقاهرة ، وكانت جملة عظيمة ، ثم عاد وعدل عن هذه المصادرة فيما بعد ، ولعل عدوله عنها قد كان مرتبطا بانفراج الشدة التى تعرض لها الناس ٠
* وفى سنة ٤٠٠ هـ أبطل ما كان يؤخذ على يد القضاة من « الخمر » و « الفطرة » ، و «النجوى» ، وهى ضرائب كانت تختص بها مجتمعات الشيعة والفاطميين ٠
* وفى سنة ٤٠٣ هـ وزع الحاكم من أمواله الخاصة على الناس ، كما أسقط عن الناس « مكوس » الحسبة ٠ وأصدر مرسوما يحرم تقبيل الأرض بين يديه ، أو الانحناء لمخلوق، باعتبارها بدعة رومية ، والاكتفاء « بالسلام على أمير المؤمنين ورحمة الله وبركاته » وأن لا يصلى عليه فى المكاتبات بل يدعى له بما تيسر ٠

وفى سنة ٤٠٤ هـ **أعتق الحاكم كل رقيقه** ، بالقاهرة وخارجها ، ووهبهم كل ما كانوا **يملكونه زمن رقهم** ، كما رفع المكوس من جهات كثيرة ، وأبطل مكوس الرطب ودار

(١٤) البداية والنهاية . جـ ١١ . ص ٣٥٢ ، ٣٥٣.

(١٥) اغاثة الامة بكشف الغمة . ص ١٧ ، ١٨ .

الصـــابون ، وكان مبلغ الأخـير ١٦٫٠٠٠ دينـــار (١٦) حتى لقـد قال عنه المؤرخ « الانطاكى » : انه « أظهر من العدل ما لم يسمع به .. ولم تمتد يده قط الى أخذ مال من أحد ... ولقد قتل من رؤساء دولتـه وأهل مملكته ممن لهم الأموال العظمة مالا يقع عليه الاحصاء لكثرته ، فلم يتعرض لأخذ مال أحد منهم .. وأسقط جميع الرسـوم والمكوس التى جرت العادة بأخذها » (١٧).

كما أنشأ الحاكم ديوانا سماه « ديوان المفرد » تودع فيه لحساب الشعب ، الأموال المصادرة من تركات الذين قتلهم بسبب جشعهم أو طمعهـم فى السلطان والنفوذ ،ولم يكن شىء من أموالهم هذه يذهب الى حسابه الخاص .

وأخيرا :

فنحن لم نحفل هنا بالحـديث عن الانشاءات العمرانية والمؤسسات الفكرية التى أقامها الحاكم بأمر الله ، وفى مقدمتها تلك الاكاديمية التى عرفت باسم « دار الحكمة » (٣٩٥ هـ ١٠٠٥ م) ، والتى أوقف عليهـا من أملاكه الشىء الكثير وذلك لأن الامر الذى قصدنا اليه من هذا الحديث ، هـــو ابراز المراسيم التى أصدرها الحاكم ، والتى أسىء فهمها وتفسيرها عمدا من قبل المؤرخين السلفيين الذين أرخوا لمصر الفاطمية ، ابرازها فى اطارها وظروفها وسياقها ، كى نثبت ونبرز ما كان لها من منطق ، وكيف كانت استجـابة لضرورات اقتضتها تلك الظروف ، وهو الأمر الذى يزيل من فوق بصرنا وبصيرتنا تلك الغلالات الزائفـة التى نعت الحاكم وعصره ، وبلادنا تحت حكمه ، فى ثوب زائف شوه حقبة طويلة وصفحات حافلة من تاريخ هذا الشعب العريق .

واذا جاز لمؤرخ متعصب ضد الشيعة الفاطمية أن يزيف تاريخ مصر على عهد الحاكم بأمر الله ، واذا جاز للذين خدموا بفكرهم البلاط العباسى ، أن يسقطوا من حساب الأمجاد العربية الاسلامية تاريخ مصر الفاطمية ، فغير جـائز على الاطلاق أن نسير نحن على هذا المنوال ، فنشوه تاريخنا ونحول صفحاته الجديرة بالعبرة والتأمل والافتخار الى مسخ مشوه طلبا لدغدغة العواطف واستدارة لضحكات الجماهير .

---

(١٦) الحاكم بأمر الله . ص ١٣٢ ، ١٥٥ ، ١٥٧ —

(١٧) المرجع السابق .. ص ١٥٨ .

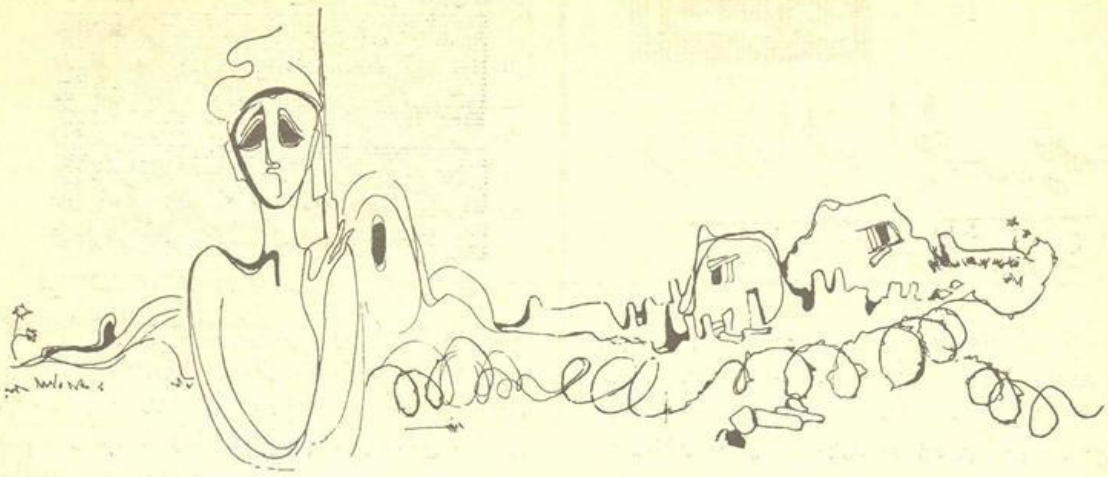
الفدائى والعالم الجديد

شعر : سعد دعبيس

صوتك الرائع أمسى
يبدع العالم .. أزهارا وظلا .. !
يغسل الأشياء بالفرحة
يكسو
صمتها الموحش .. اشراقا ونبلا
يبعث الكون جديدا
ألثغ الأضواء .. طفلا .. !
يمنح الانسان .. إنسانا جديدا
وفصول العام .. فصلا
خامسا
ينساب أزهارا وظلا
بعثنا أنت .. صحونا .. فوجدنا
قيرنا الصامت .. أطيارا وحقلا
لحظة أنت .. أطلت
فانتفضنا .. ورأينا
غدنا الثائر .. فى الأفق .. أطلا
ذات يوم .. رن صوت
قيل : من ؟
قالوا :
فدائى على الارض أهلا .. ؟

●●●

فجأة .. والليل صمت عدمى
وفراغ .. تائه الأنجم .. أعمى
وبقايا من سراج
واهن الأضواء .. يسرى
فى خيام الليل .. يسرى
يترع الأشباح .. أحزانا وهما
يعصر الأكفان للسارين .. قيثارا ونجما
ذات يوم
فى بقايا من خيام



مزق الاعصار للظلمة وهما
قيل : من ؟
قالوا :
فدائى على أرض الأسى .. أشعل عزما .. !

●●●

حملته عاصفات الحزن
فى ليل .. شتائى الأسى
يصرخ حقدا .. !
لم يعانق ليلة الميلاد .. أما
لا .. ولا عانق أشواقا ووجدا .. !
لم يشاهد غير ليل

يشبع الانجم أكفانا ووأدا .. !
أرضعوه الصمت .. والصحراء
ما عانق أزهارا .. ومهدا .. !
ذات يوم

أصبحت ريح الصبا نارا .. واعصارا
غدا صمت الأسى
برقا ورعدا .. !
ذات يوم .. صاح صوت
فوق زيف العالم المنهار :

« انى لست عبدا .. ! »

لم يعد سادة هذا العصر
ربا

يعصر الأحزان للعالم خمرا ..
لم يعد حفار قبر

يبصر العالم أكفانا وقبرا
لم يعد سفاح ليل
يصنع التاريخ أغلالا وقهرا
من تراه .. غير العالم حتى
صار للاعصار
قيثارا .. وفجرا ؟

●●●

آه .. يا صوت الفدائى .. تدفق
لهيبا .. ثائر النبرة .. حرا .. !
مزق الظلمة .. مزق
وانتزع من ليلها الوحشى .. فجرا .. !
حطم الأغلال .. حطم
وانتزع ما شئت قسرا .. !
واغسل العالم من زيف
وأعط العدم الفارغ .. فكرا
شاه وجه العالم المنهار
فاكشف زيفه
واهدم على الأطلال قبرا .. !
ولتكن هدما جديدا .. !
أخضر المعول .. هداما اغرا
شد ما تحتاج أيدينا لفاس
تمنح العالم معنى
تزرع الأيام ايمانا وطهرا

●●●

حين يبدو الكون فوضى .. ونشازا
يصبح الهدم انسجاما .. !
يصبح البركان .. قيثارا وشعرا .. !

أدب المقاومة

بقلم : أحمد الشايب

فى الوطن العربى اليوم موجة من أدب « المقاومة » ظهرت على أثر النكسة الأخيرة . فأين مكان هذه الموجة من خريطة أدب المقاومة بشكل عام ، وأدب المقاومة العربية بشكل خاص ؟ ماهى الأبعاد الحقيقية لهذه الموجة الجديدة التى تتخذ من معركتنا الضارية مع الصهيونية والاستعمار خامة لها ؟

فالواقع أن الجدل لا يثور ولا يحتد حول أهمية الأدب ودور الفن مثلما يثور ويحتد فى وقت الأزمات الكبرى أو المحن التى تلحق بأمة ما فى وطن معين . يظل النقاش فى دائرة نظرية مفرغة طالما كان المجتمع الذى تدور بين جنباته المناقشات ، مجتمعا هادئا نسبيا ومستقرا على نحو من الأنحاء ، ثم يختلف الوضع اختلافا كيفيا حين تتجدد هذه المناقشات فى احدى المراحل العصيبة التى يجتازها هذا البلد أو ذلك ابان محنة من المحن تهزها حتى الاعماق . فالمحنة من تلقاء نفسها ، وبكل ما تتضمنه من عناصر السلب والايجاب ومحصلات الوجدان والتاريخ ، تفرض على المجتمع المأزوم هذا السؤال القديم الجديد :

ماهو دور الأدب والفن ؟ ولكنها تفرضه فى مستوى آخر ، مستوى «الأمر الواقع» و «التحدى القائم» الذى يواجه كافة نشاطات الانسان ومن بينها الآداب والفنون ، هذا المستوى الجديد هو « الامتحان العملى » لوظيفة الأدب فى المجتمع ، وهو المستوى الوحيد الذى يطرح المشكلة من خلال ماهو مجسم وموضوعى ومحدد ، لامن خلال ماهو متخيل وذاتى ومجرد ، كما كان الأمر يدور فيما مضى بين حدود دائرة النظرية المفرغة . ولعل الجانب النظرى الوحيد الذى تستدرجنا اليه المشكلة الراهنة بالضرورة ، هو أن السؤال فى حقيقته ذو شقين : أولهما ، ماهو دور الأدب ـ على ضوء محنة ما ـ بشكل عام .. وماهو دوره ازاء المحنة نفسها بشكل خاص ؟

اذا أخذنا مثلا مجددا كرواية « العجوز والبحر » لهمنجواى ، حيث تكاد تكون الرواية الوحيدة التى كتبها دون أن يذكر كلمة «الحرب» بخير أو بشر ، فماذا نجد ؟ .. نجد أن انسانا وبحرا يتصارعان فوق شبكة الصيد وحيوان البحر الذى يأكلها .. وليس من المهم بعد ذلك أن ينتصر الصياد العجوز أو ينهزم أمام الوحش البحرى ، وانما المهم هو هذا الرمز المباشر والعميق الدلالة فى أن ، الرمز القائل بأن الانسان ـ لمجرد كونه كائنا بشريا ـ فى صراع لايكل ولا يهدأ من أجل الحياة . هذه هى الشحنة الرئيسية التى يملأ بها همنجواى حنايا الانسان المعاصر فى عالمنا ، وهذه الشحنة تفقد الوجدان التعب من الاستسلام أمام « الأمر الواقع » أو الوحش البحرى الذى قد يتجسد حينا فى غاز أجنبى ، وحينا آخر فى سلطة طاغية ، وحينا ثالثا فى قهر اجتماعى عات ... الى غير ذلك من صور الضغوط التى تلاحق الانسان أينما كان وفى أى زمان .

واذا عدنا مئات السنين الى التراث اليونانى ، نطالع صورة أخرى للصراع البطولى الخارق بين الانسان والكون ، كما أبدعتها القريحة الاغريقيه فى أسطورة سيزيف .. هذا البطل الذى حكمت عليه الآلهه أن يرفع الصخرة الى قمة جبل عال ما أن يصل اليها حتى تتدحرج الصخرة لتهوى الى السفح فيرفعها من جديد لتسقط من جديد ، وهكذا الى ما لا نهاية . لقد اتخذ « البير كامى » من هذه الأسطورة العظيمة محورا فكريا لنظريته فى « عبث الوجود الانسانى » بالرغم من أنها لا تختلف عن قصة همنجواى من حيث الجوهر فى أنها تجسيد عميق للصراع الأبدى بين الانسان والظروف المحيطة به . نقطه الخلاف بين « العجوز والبحر » و « الأسطورة الاغريقية » ، أن همنجواى لايجعل من الصراع الانسانى قدرا غيبيا أو عقابا من الآلهة ، وانما يراها جزءا لا يتجزأ عن طبيعة العلاقة الدينامية بين الانسان والكون ، علاقة التفاعل بين الجنس البشرى والوجود المحيط به ، أما العقل اليونانى القديم ، فقد رأى فى هذا الصراع « نتيجة » للخطأ فى حق الآلهة ، لا سببا فى الحياة بكل ماتحتويه من تناقضات تحتدم

فيما نسميه صراعا ، وماهو الا الحياة فى انبثاقها واستمرارها وصيرورتها اللانهائية ٠

فهل تعد « العجوز والبحر » فى الأدب المعاصر ، و « اسطورة سيزيف » من الادب القديم ٠ مما يمكن أن ندعوه بأدب المقاومة ؟ ان الاجابة على هذا السؤال تشير الى قضيتين متمايزتين :

أولاهما أن الأدب كأدب هو فى ذاته نشاط انسانى يقاوم عوامل الضعف والخور التى قد تلم بالنفس البشريه فى لحظات الانكسار ٠٠ فليس هناك عمل ادبى جاد فى تاريخ الانسان القديم والحديث ، يمكنه أن يخلو من هذه السمة البارزه وهى « المقاومة » لأن هذا العمل يفقد عنصرا خطيرا من مكونات وجوده اذا خلا — من أحد وجوهه — من فكرة الصراع بين الانسان والكون ... سواء تمثل هذا الكون فى الوجود الطبيعى أو النسيج البشرى ٠ والقضيه الثانية هى ان ادب المقاومه عموما له وجهه الانسانى العام الذى لا يندرج فى تصويره للصراع البشرى تحت أية أطر قوميه أو قوالب اجتماعية ٠ والجانب الايجابى الهام فى هذا اللون من ألوان الادب هو أنه من عوامل «التجمع» لا من عوامل «الفرقة» ٠٠ فحين تكتب مؤ متل «ايثيل مابين » قصتها « الطريق الى بئر السبع » عن مأساة فلسطين ، وهى الكاتبه الانجليزيه ٠٠ وحين تكتب مؤلفه مثل « هارييت بيتشيرستو » قصتها « كوخ العم توم » عن مأساة الزنوج فى الجنوب الامريكى وهى الكاتبة الأمريكية البيضاء ٠٠ فانهما ينطلقان فى صياغة هذه المأساة أو تلك من هذا المنظور الانسانى الشامل ، وليس من المنظور القومى أو الدينى أو الاجتماعى ، والا لما كتبتا روايتيهما منذ البداية ٠ ولا يعنى هذا أن البعد الانسانى لا يتأتى الا عن طريق « الأدب المجرد » — ولا أقول التجريدى ! — كقصة همنجواى التى يمكن أن تحدث فى أى زمان ومكان وبشر ، وكالأسطورة الاغريقية ، وانما يتواجد هذا البعد كذلك فى الانطلاق منه نحو « مآسى انسانية محددة فى هذه البقعة أو تلك ، فى هذا العصر أو ذاك .. فالمأساة الفلسطينية التى تحددت بحرب عام ١٩٤٨ ، هى الخامة المحددة في رواية مانين ، والمأساة العنصرية التى تحددت بالحرب الاهلية فى الولايات المتحدة هى الخامة «المحددة» في رواية « ستو » .. ولكن «الزاوية » الفكرية التى تشكلت من خلالها هذه الخامة هى الزاوية الانسانية العريضة الرحبة ، وليست بأى حال من الاحوال ، هى القومية العربية التى لا تنتسب اليها الكاتبة الانجليزية ، ولا هى اللون الاسود الذى لا تتلون به الكاتبة الامريكية البيضاء .

ولقد احس فريق من الادباء العرب الشباب بأهمية هذا البعد الانسانى ، فكتب كنفانى قصته « رجال فى الشمس » عن مأساة فلسطين من خلال قصة رجال ثلاثة أرادوا العبور من حدود البصرة الى حدود الكويت سعيا وراء القوت بعد ان تركوا أرضهم قسرا واغتصابا .

ويصور لنا الفنان ما يعانيه الرجال الثلاثة على يدى سماسرة البصرة المختصين بالتهجير والهرب عبر الحدود . ويلتقون اخيرا بسائق عربه « فنطاس » يقترح عليهم ان يعبر بهم الحدود بشرط ان يدخلوا الى جوف الفنطاس ، ويغلق عليهم اثناء مرورهم امام محطات الرقابه ووحدات التفتيش ٠ ويوافقون على الاقتراح ويركبون العربه ، وما ان تلوح مراكز التفتيش على الحدود حتى يندفعون الى بطن الفنطاس ويحكم السائق اغلاق الفتحه العليا التى تدلوا منها .. وما ان يتجاوز بهم منطقة الرقابه حتى يعيد فتح العربة فيخرجون منها بين الحياه والموت ، والعرق الغزير ينصبب من اجسادهم الساخنة بحرارة الشمس وانصهار الحديد .. ثم يصل بهم الى مركز جديد للتفتيش فيعيدون الكرة من جديد ، ويهرولون داخل الزنزانه الجهنميه ٠ ولكن صاحبنا السائق يغيب عليهم هذه المرة ، وهو يمرر اوراقه بين الرقباء للموافقة على العبور اذ راح احدهم يمزح معه حول ليله حمراء مرتجاه . ويعود السائق ليجتاز بهم المنطقة كلها ويبادر الى سطح الفنطاس ليناديهم الى الخروج .. ولكن بعد فوات الاوان ، فقد تسببت اللحظات القليلة التى تأخرها فى موتهم جميعا . وكانت المهمة العسيرة التى تنتظره هى اخراج الجثث من بطن العربة ، ولا بأس من أن يفتش جثث الاموات بعد ذلك ، فلعلها تحمل ما بقيت الاحياء

هذه القصة اذن تجرد مأساة فلسطين من ثيابها القومية لتبرز الى الوجود ثيابها الانسانية الخالصة .. وهذا هو البعد الجاذب لاهتمام الذين لا يشاركوننا الثياب القومية . فالعنصر الانسانى المحض فى « رجال فى الشمس » أن البشر فى هذه الرقعة من العالم الواسع يموتون ، لا لشىء الا لأنه « لا حياة لهم » فى عرف الذين سلبوهم أرضهم وديارهم ، ومع هذا فهم يصارعون حتى الموت . هم يصارعون صراع العجوز فى قصة همنجواى ، وصراع سيزيف فى الاسطورة الاغريقية .. ولا يعدون ذلك عبثا فى عبث كما يتصور « البير كامى » ، وانما يعدونه جوهر الحياة وديناميتها ، وهذا — بالضبط — ما حمل كاتبا آخر هو « جليم بركات » فى قصته « ستة أيام » ان يصل بهذا البعد الانسانى الى حده الاقصى حين وضع بطله « سهيل » موضع

الامتحان العسير امام اسرة من الضباط الاعداء، فقد كان سهيل خلال الايام الستة التى انذرت قوات العدو قريته فى مداها أن تختفى من خريطة فلسطين اذا لم تسلم .. كان سهيل يعيش في بوتقة عنيفة الوطأة بين التخلف الذى يحياه اهله ووطنه ، والحضاره التى تقلب بين احضانها فى اوروبا ، واذا بالحرب تحاصره أثناء زيارته العابره ، وتتحول به الايام الستة الى أيام شبيهة بالخلق الاول فى تاريخ البشرية . يوما بعد يوم يضىء فيه نور جديد ، ويوما بعد يوم يصحو على المعنى الحقيقى للحضاره والموه والحريه .. وفى اليوم الاخير يقع فى الاسر والتعذيب الرهيب ، فيرى بين الغيبوبه والوعى شريط الايام الستة يغلب شريط أيام عمره كلها ولا يتبقى امامه الا ان يكون او لا يكون ، ولكن على نحو شديد الاختلاف عن هملت ، فهو يكون حين يسلم عنقه للجلاد ولا يستسلم ، وهو لا يكون حين ينقذ عنقه وحده ويسلم بلاده كلها.

ولا يظل « سهيل » بين الغيبوبة والوعى طويلا ، اذا هو يختار بوعى كامل ، ان يتمكن الى الغيبوبة الابدية .

ان أمثال هذه القصص تخترق الغلاف القومى الضيق ، لتنادى اعمق اعماق الوجدان البشرى العام ، وهى بذلك — وفى المستوى المعنى — ليست هتافا تقريريا مباشرا ، وانما هى أقرب ما تكون الى نبضات القلب المختنق الذى لا يختلف بشأنه طبيب من السويد او آخر من جنوب افريقيا .

هذا التركيز على البعد الانسانى فى أدب المقاومة ، من شأنه ايضا ان يفرق بين كونه أدبا للمقاومة وبين ان يتحول الى ادب المناسبات . فأدب المقاومة العربية — على سبيل المثال — يمكن للقارىء خارج الديار العربية ان يستجيب للقاء وجهه الانسانى العام فيتعاطف مع قضيتنا « الخاصة » ، ويمكن للقارىء خارج الديار العربية أن يحس آلام أوطان اخرى تعانى من نفس المصائب والملمات ، فلا تحول كلمة « فلسطين » من أن يجد لها مرادفا فى روديسيا البيضاء ، أو جنوب افريقيا ، بل ولا الجنوب الامريكى نفسه مادامت « العنصرية » هى الخيط الواحد الذى يشد هذه المآسى جميعها . ويمكن اخيرا للقارىء خارج الديار العربية أن يشعر « بالانسان » فى هذه المنطقة من العالم «انسانا» يصارع من أجل الحياة ، قانون الوجود الذى لا يتغير . اى اننا بهذا الادب لا نقاوم ضعفنا ولا دعاة الهزيمة والاستسلام فقط بل نحن نشارك بهذا الادب فى حركة النضال الانسانى ، عامة .

على أن هذا البعد الانسانى لا يتعارض مطلقا مع البعد القومى فى أدب المقاومة ، فليس هناك وجه عام ومجرد ومطلق ينفرد بالعمل الادبى . تتفاوت فحسب ، نسب التركيز على هذا الوجه أو ذاك ، وفى تاريخ الادب المصرى الحديث تعد روايه « عودة الروح » طليعة الادب القومى المناضل ضد الاستعمار . حقا هناك قصة محمود طاهر حقى « عذراء دشواى » التى كتبها عام ١٦٠٨ ، اى قبل ان ينشر الحكيم قصته بربع قرن .. ولكن الفرق كبير بين بناء «عودة الروح» و « عذراء دشواى » بحيث لا يجعل من قصة حقى النموذج الاكثر جداره بان نستشهد به في هذا المضمار . ذلك ان رواية « عودة الروح » تجاوزت الفكرة الوطنيه العاجلة — وهى الاستقلال والثورة ضد الانجليز — الى المحور القومى الشامل الذى يجعل من « مصر » بثورتها وتخلفها وحضارتها ونكساتها وطبقاتها هى المضمون العميق الرحب لأدب المقاومة فى الاطار القومى .

وليس من الغريب أن يعلق معظم الذين قرأوها من نقاد الغرب فى لغات اجنبية ان الذى بهرهم فى الرواية هو « ريف مصر » بناسه وأرضه وبناته وحيواناته وروحه وجوه اى ان الذى اعجبهم هو « العنصر القومى فى الروايه ، لأنهم فى أغلب الظن لم يستشعروا بعد انسانيا سائدا وان لم يخل منه العمل الفنى خلوا تاما . وبالرغم من ان « عودة الروح » تستلهم ثورة ١٩١٩ فى جانبها التاريخى ، الا أن توفيق الحكيم اثر أن « يعمم » هذه الثورة ، فجاءت « عودة الروح » قصة الثورة المصرية عموما وليست قصة ثورة بعينها فحسب . بل جاءت قصة « مصر » عموما وليست قصة ثورتها فحسب .

لقد دمج الفنان معنى « مصر » بمعنى الثورة فكون مزيجا مركبا هو « ثوريه مصر » الكامنة فى شعبها ، والتى تهب من رقدتها ، كلما دعا الداعى الى ذلك .

ان الحكيم يصوغ هذه الفكرة المحورية في الرواية ، كما لو كان قدرا ميتافيزيقيا ان تثور مصر أو أن تعود اليها « الروح » بمجرد ان تتعرض حياتها للخطر .. ومع ذلك فالرواية لا تحمل مضمونا ميتافيزيقيا ، وان كانت تتزين بهذا الشكل الميتافيزيقى — ان جاز التعبير — ليشحن الوجدان المصرى بالثقة المطلقة فى امكانياته الثورية المترسبة فى الاعماق ، والتى تطفو على السطح اذا عكرت صفو نيلها الملمات. اى انه من خلال هذا الشكل يحقق للنفس المصرية « ارادة النصر » فى أحلك الظلمات ، وابشع الهزائم . وليس من الغريب للمرة الثانية أن تكون «أهل الكهف» هى شقيقة «عودة الروح» فى المضمون وان اختلف الشكل من البناء الروائى

الى البناء الدرامى . فنظرية البعث التى تقوم عليها أركان هذه الدراما هى نفسها نظرية الثورة في « عودة الروح » طريقهما واحد هو الفداء ، وهدفهما واحد هو الخلود ، والبعث الحضارى فى « عودة الروح » يتخذ من الاسطورة الفرعونية عمادا لها ، والبعث الحضارى فى «أهل الكهف» يتخذ من مصر المسيحية عمادا آخر .. ومعنى هذا ان البعث الذى يقصده الحكيم هو البعث « المصرى » هو « البعث القومى » يبدأ من الجذور التاريخية وينتهى بمصر المعاصرة .

وهكذا تقف أعمال الحكيم المبكرة على أشعار الفنان العظيم « بيرم التونسى » موقف الريادة والطليعة من أدب المقاومة فى تاريخنا الحديث .

هذا البعث يتخذ أشكالا متنوعة فى أدب المقاومة العربية ، خاصة فى الشعر أننا نجد حشدا هائلا من الشعراء التموزيين كما يدعون انفسهم أو كما يسميهم بعض النقاد ، وهم هؤلاء الذين يتخذون من اسطوره « البعث » خامة فنيه ينسجون منها مختلف وجهات النظر الفكرية فى الحياة العربية المعاصرة . فهناك من يتخذ من فينيقيا « قبلة روحية يتطلع اليها بمعنى ان يعود المجد الغابر الى هذه المنطقة من العالم . وهى فكرة « القوميين السوريين » على وجه الخصوص وهناك من يتخذ من « تموز » الهاما بغير تفرقة او تمييز . وهى فكرة الشعراء الاشتراكيين من أمثال بدر شاكر السياب ، وعبد الوهاب البياتى . وهناك من ينسج البعث فى اطار القومية أو الحضارة العربية كما يصنع خليل حاوى . هذه الاشعار جميعا تتدرج تحت أدب المقاومة بمجرد أنها تتخذمن « البعث » رؤية فكرية ، وهى فى الأساس رؤية قومية تختلف من الهلال الخصيب الى القومية العربية الى الترديز على الوجه الاجتماعى للنضال القومى ، ولكن مالا ريب فيه ان الشعر الشعبى، شعر العاميه ، استطاع على يد شاعر عظيم كبير مثل«بيرم التونسى»أن يحيل مصر الى رصاصات قاتله فى قلوب الاعداء ، وأن يحيلها شموعا هادية في قلوب الاصدقاء . وان يجعل منها قانونا للايمان فى قلوب المصريين . ويعد بيرم التونسى فى مصر هو الشاعر الأب والأم لحركة شعر العامية المعاصرة ابتداء بصلاح جاهين الى عبد الرحمن الابنودى وسيد حجاب ، ولعل القيمة الأساسية فى انتاج هذه المدرسة التونسية أنها تمثل ارفع مستويات الالتحام القائم بين النضال القومى فى الصراع الاجتماعى . فاتخاذ العامية المصرية لغة لهذا الشعر ، ، بكل ماتحتويه من تراث فكرى وفنى يؤكد الوجه القومى لهذا اللون من الوان ادب المقاومة . واتخاذ الثورة الاجتماعية نسيجا ايديولوجيا لهذا الشعر ، يؤكد الوجه الثورى لهذا الادب .

ولقد كانت هناك فكرة متطرفة نوعا ، تقول بأن الادب الشعبى « وحدة هو أدب المقاومة بما ينطوى عليه من بطولات جماعية وفردية مجهولة ومعلومة ضد الغزاة المستبدين ، كبطولة آدهم الشرقاوى ، وبطولة ياسين وغيرها من البطولات الشعبية العامية ، والحق أن هذا الادب يشكل قطاعا هاما من قطاعات أدب المقاومة . ولكنه ليس الادب الوحيد الذى قاوم الغزاة والمستبدين وقيمته الآن لا تزيد عن أهمية « ضرب المثل » على قدرة الشعب على المقاومة ، فلا شك أن الادب المكتوب باللغة العربية الفصحى قد شارك بنصيب موفور فى أعمال المقاومة البطولية ضد الاستعمار الاجنبى والطغيان المحلى على السواء. بل ان هذا الادب العربى « الفصيح » هو نقطة الارتكاز الرئيسية فى النضال الشعبى المعاصر . لسببين : اولهما ان انتشار التعليم باللغة العربية يمنحها الأولوية فى حق التعبير . وثانيهما ان « وحدة المصير » التى تجمع الشعوب العربيه من شأنها ان تعمل على توحيد اساليب النضال، ومن بينها لغه الادب ، وليس معنى ذلك أن اللغة الشعبيه توقفت عن اداء دورها النضالى ، او انها لم يعد لها دور ما ، وانما اضحت اللغة العربيه هى الركيزة الاساسيه فى أدب المقاومة العربية .

هذه اللغة الجامعة للوجدان العربى والذهن العربى لا« تميع » الصراع الاجتماعى فى كل بلد عربى على حدتها . ومن هنا كان البعد الاجتماعى فى أدب المقاومة من الابعاد الهامه التى تضاف الى كل من البعد الانسانى والبعد القومى .

نجيب محفوظ ـ مثلا ـ يكتب باللغة العربية، وتوفيق الحكيم كذلك . ومعظم انتاج يوسف ادريس وعبد الرحمن الشرقاوى بها ، ومع هذا فالبعد الاجتماعى هو البعد الذى ينال تركيزا واضحا فى أدب المقاومة عند محفوظ والحكيم وادريس والشرقاوى . وقد آن الاوان أن نفرق بين الادب الذى « يقاوم » قبل حدوث المحنة ، وهو الادب الذى يرتفع الى مستوى النبوءة ، والادب الذى يقاوم «أثناء » المعركة وبعد الهزيمة أو النكسة ، والادب الذى « يؤرخ » للازمة بعد انتهائها بوقت طويل أو قصير . هناك فرق كبير بين مؤلفات نجيب محفوظ التى كتبها قبل الثورة تدين الوضع الاجتماعى القائم ، وتقاومه في أفئدة الحكام والمحكومين ، وبين المؤلفات العديدة التى صدرت بعد الثورة « تسجل » جرائم الاقطاع والاستعمار والرأسمالية . هناك فرق كبير بين أعمال توفيق الحكيم التى ناضلت الاستعمار فى مواقعة الفكرية الرابضة فى قلوب

بعض المثقفين وعقولهم ، وبين الاعمـــال التى « أرخت » بعد الحصول على الاستقلال العهد الاستعمارى فى بلادنا .

الفرق هو أن نجيب محفوظ فى رواية كزقاق المدق كان يناضل الاستعمار الانجليزى بمصرع « عبـاس الحلو » وبسـقوط حميدة وكان الاحتلال ما يزال جاثما على صدر مصر الفرق ايضا هو أن نجيب محفوظ فى « ثرثرة فوق النيل » و « ميرامار » كان بمثابة النذير قبـل النكسة التى نجتازها الآن ، اى انه كان على وعى نافذ البصيره بما حدث ــ لا فى التفاصيل وانما فى الخطوط العامة ــ من قبل أن يحدث . الا يدعو الى التأمل وفتح العينين على آخرهما أن نجد كاتبا فى مصر ــ لنجيب محفوظ ــ ينهى رواياته قبل الثورة بمصرع عباس الحلو وسقوط حميده وانتحار حسنين وسهوط نفيسه ، ويصبح هذا المجتمع فى حالة « أزمة حادة » لا تنفـرج الا فى ١٣ يوليو .. الا يدعو الى التأمل أن نقرا فى نهايات احد قصصه عن جريمة قتل يتنصل منها اهل العوامة العجيبة في «ثرثرة فوق النيل» وعن انتحـار سرحـان البحيرى ــ محـدث الاشتراكية والمنتفع بها ــ فى رواية «ميرامار»؟ ما معنى ذلك ؟ معناه أن نجيب محفوظ كان « يناضل » بأدبه ازمة حقيقية فى بناء هذا المجتمع من قبل ان تفصح هذه الأزمة عن نفسها بصراحة قاسية . وهو ما يمكن ان يقال بصورة من الصور عن بعض مسرحيات الحكيم مثـل « السـلطان الحائر » و « الصرصار ملكا » و «رحلة قطار» و « رحلة صيد » و « كل شىء فى محله » ، ومسرحيـة عبـد الرحمن الشرقاوى « الفتى مهران » ومسرحية الفريد فرج « حلاق بغداد » و « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور . هذه الاعمال جميعها قاومت » فى اشكال متعددة ومن زوايا فكرية مختلفة « قاومت » الأزمة من قبل ان تفصح عن نفسها علانية وفى صورة تراجيدية دامية .

هناك ايضا من « قاوم » الازمة يوم اعلنت عسكريا عن نفسها يوم ٥ يونيو ، بأن ظهرت عشرات الاغـانى والالحـان ، بل والقصص والمسرحيات التى كتبت فى ساعات معدودة ، ومعظم هذه الاعمال ــ للأسف ــ لا يندرج فى باب « الادب » أو « الفن » وان كان من اليسير أن نعده من المقاومة درجة أو درجات .

فكلمة « الادب » تعنى تلقائيا القدرة على البقاء والصمود امام الزمن وكم من اعمال فى آداب الامم الأخرى كتبت أثناء الحروب الطويلة، وكتب لها فى نفس الوقت البقاء الطويل . ذلك أنهـا لم تكتب تحت ضغط اللحظـة العابرة وحدها ، وانما كتبت فى ظل الحرب عموما بكل ماتعبر عنه هذه الكلمة من معان كبرى فى قاموس الانسانية . أما نحن فلم يبق لنا من الاعمال التى كتبت خلال حرب السويس عام ٥٦ سوى أقل من القليل بالرغم من انه لم يمضى عليها سوى عشر سنوات او أكثر قليلا ، فماذا يكون الامر بعد خمسين عاما ؟ بالطبع ، لن يبقى شىء منها ، لانها انجزت لمجرد « المقاومة » فحسب ، ولم يفكر أصحابها لدقيقة واحده أنهم يكتبون « ادبا » و « فنا » .

هذا هو الفرق بين مسرحية عظيمة كتبت أثناء المقاومه الفرنسيه ضد النازى هى « الذباب » لسـارتر ، ومسرحيـة أخـرى لسـيحة عن « شـهوانيه » الجنود الانجليز و « بلطجه » الفرنسيين و « غطرسه » الاتراك و « دموية » الرومان و « همجيه » الهكسوس .. الى غير ذلك مما تغرقنا به شاشة التليفزيون وخشبة المسرح ومحطة الاذاعة . اى انه من الممكن ان يكون هناك « ادب » اثناء المقاومة ، بل هو الادب الاكثر فعالية في قلوب الجماهير التى تقـاوم . .. والجائزة الكبرى التى ينالها هـذا الادب الثورى النابع من ارض المعركه وضمير الفنان واخلاصه ، هى ان بقاءه يطول على الزمن . ويمتد أثره الى مناطق اخرى وعصور لا تزال « مقاومتها » فى حاجة الى الامدادات الروحيه والفكريه . هى ايضا الادب الذى يضيف الى رصيدنا الثورى من الفكر والفن ما يصوغ لنا تراثا حيا باقيا متجددا ، ولعل نجاح تجربة « من اب مصرى الى الرئيس ترومان » هى التى اوحت الى عبد الرحمن الشرقاوى ان يكتب رسالته الى جونسون .. ولكن القصيدة الاولى بالرغم من مضى خمسة عشر عاما ، هى التى تحمل فى ثناياها أعمق وشائج الصدق والاصالة « الحرارة » بينما القصيدة الجديدة اقبلت « شبحا » للاولى ، او امتدادا كميا لا يطوى فى تضـاعيفه همزات الوصـل العميقة بين « المناضل » المصرى وبقية المناضلين فى جميع انحاء العالم .

أما ادب المقاومة الذى يكتفى بالتاريخ لحركات المقاومة السابقة ، فانه يكتفى فى نفس الوقت « بضرب المثل » على البطولة اذا عاودتنا المحن من جديد . وهو يرتفع احيانا الى مستوى رفيع كالمستوى الذى بلغته ثلاثية « بين القصرين » لنجيب محفوظ و « سليمان الحلبى » لألفريد فرج و « الحصاد » لعبد الحميد جودة السحار و « فى بيتنا رجل » لاحسـان عبـد القدوس وتهبط أحيانا أخرى الى مستوى يبتذل فيه الكاتب نفسه حين ينجرد من « موضوعية الفن » وينزلق الى النفاق الرخيص . ان أعمالا عظيمة مثل « دروب الحرية » لسارتر ، و « المثقفون »

لسيمون دى بوفوار » و « نهر الدون ينساب فى هدوء لشولاخوف و « الحرب والسلام » لتولستوى وغيرها ، ستظل بمثابة الوثائق غير القابلة للفناء فى تسجيل الصراع البطولى للانسان على ظهر هذا الكوكب .

هذه هى الابعاد الثلاثة الرئيسية لكل أدب يتمتع بصفة «المقاومة» سواء كانت هذه المقاومة « انسانية » مطلقة أو « قومية » محددة ، أو « اجتماعية » ذات صبغة شعبية .. فهذه الابعاد قد تتجاوز فى العمل الادبى الواحد . ولكن الفنان يركز على أحدها وفق موهبته الفنية وزاويته الفكرية معا .

وادب المقاومة اذن لا يقتصر على ما يسمى بالادب الشعبى ، ولا يقتصر على ما يسمى بالادب الوطنى ، لأن المقاومة أرحب من أن تنحصر فى هذه الدوائر المغلقة أو تلك . فاذا أضفنا أن الادب فى ذاته بدأ تاريخه «نشاطا مقاوما» تأكد لنا بما لا يدع مجالا للشك أن دور الادب فى الحياة اكبر من أن ينكره أحد وتأكد لنا أن هذا الدور هو توليد الصراع فى نفس الانسان اذا خلت منه ، وتجديد حس المقاومة اذا كان هذا الحسن قد خبا مع الايام .

وفى عالمنا المعاصر تنشط حركة ادبية «عالمية» فى مقاومة الاستعمار الامريكى الذى هو بدوره ظاهرة « عالمية » . هنا لا يقتصر الادب على الوصف والتسجيل بل يتجاوز هذه الخطوة اليسيرة الهينة الى ما هو أكثر جدوى وعمقا .. فآلاف القصائد والقصص والمسرحيات التى يكتبها الادباء فى الصين وفيتنام واوروبا وافريقيا والاتحاد السوفيتى ، لا تكتفى بأن ترفع أصبع الاتهام الشهير الذى رفعه « زولا » فى قضية « دريفوس » ، بل هى لا تعمد اطلاقا الى عقد المحاكمات الشهيرة التى يقيمها « برتراند راسل « ضد الحرب فى فيتنام .. كلا ، ان أدب مقاومة الاستعمار الامريكى فى عالمنا المعاصر ، يقوم الآن بما هو أجل وأخطر .. انه يصفى التركة الفكرية والوجدانية التى تركها هذا الاستعمار فى « داخل » البشر الذين استعمرهم والذين لم يستعمرهم . انه يصفى « العقلية الامريكية و « الشعور الامريكى الذين سادا ويسودان الانسان الحديث هنا وهناك .. هذه التصفية الداخلية هى أولى الخطوات الجادة الى المقاومة.

الحب الآخر

شعر : فرج صادق مكسيم

اذا ما انبت العرق الذى فى جبهتى .. ربحا
اذا انتصرت .. على الأعداء .. أقوالى
أو امتدحت .. أمام الناس .. أعمالى
وان هبطت طيور الحظ .. فوق مزارعى ..
لحظه
وان شاهدت ..
رؤيا النوم ..
.. بالأفراح مكتظة ..
أتيت اليك ..
ياأمى
أدوب مشاعرا .. فرحى
يزقزق .. قلبى العصفور
بين يديك .. نشوانا
ويسكن حبه الصوفى ..
أشواقا .. وألحانا
ويلتقط الحنان البكر
من عينيك ..
فى نظره
كما التقطت .. عصافير الأغانى
رزقها اليومى

اذا ما انفضت الأسواق
من حولى ..
ولم أكسب
اذا قبضت .. يد الأحزان ..
عنق فؤادى المتعب
وان شيعت للنسيان ..
.. احلامى
وان كفنت .. آمالى .. بصمت القلب
وان حذرت جفنى
أن يطبع الدمع .. فى الغربه
وان فتشت .. بين حجارة الطرقات
عن صحبه
وان بعدت
سماء الله عن عينى
تطل سماء عينيك
على حزنى
تواسينى
وتنطق آهتى .. قبلى
فيمسح رمشك .. الآلام ..
عن ظلى

المسافر

بقلم: عز الدين طارة

دق ناقوس المحطة .. صفر القطار . قفز أخى الى عربة من العربات وحقيبتى فى يده . نشاطه وحيويته فيهما رغبة فى أن يضع حدا لفترة الوداع .. ينظر الى ساعته .. هنا فى هذا الديوان وضع الحقيبة مع حقائب أخرى فوق الرف .. قال مداعبا .. « يابوى .. رايح جبلى » وأحسست أننى أكلف بتسلق جبل لأول مرة فى حياتى .. على أن اجلس .. ولاحظت كل العيون تتجه ناحيتى .. عيون ركاب الديوان ... واهتزت العربة .. « مع السلامة » .. « اطمئن » .. « الجوابات » ظنت فى بادىء الأمر أن القطار يتحرك الى الخلف .. نظرت من النافذة مودعا اخى بهزة حائرة من رأسى .. وازدادت السرعة خطفت عيناى نظرة للأشياء المتراجعة . وأردت أن أقول بصوت خفيض مع السلامة أيها الناس الذين أعرف بعضهم .. عربات تاكسى . أناس يتحركون في هدوء . وجوه تطل فى استقرار من نوافذ البيوت .. ثياب ظلت منشورة على الحبال حتى جاء المساء .. أما أنا فكل شىء بالنسبة لى يسرع الآن . باب الديوان مغلق .. الحقيبة فوق الرف .. قفل الحقيبة لامع .. ثلاثة وجوه معى .. أدخلت يدى فى جيبى لاخرج المنديل واستعمله بأى صورة .. تحسست قاع الجيب لقد فقدت مرة بعض أشيائى بسبب ثقب فى جيب .. هذه جريدة المساء فلأتطلع الى السطور .. القراءة فى الصحف لها طعم آخر فى قطارات الصعيد . اعلانات .. ضياع أختام .. حوادث .. سرقات .. قتل فى الصعيد .. ما الموقف الذى اتخذه الآن مع الجالسين معى .. انهم يستعدون للتقارب .. لا .. اثنان فقط بدأ بينهما الحديث بعد أن عزم أحدهما على الآخر بسيجارة ..

— على فين ان شاء الله .. ؟

— صنبو مركز أسيوط .. وحضرتك ..

— نجع حمادى ... و...

وظهر واضحا استعدادهما التام للحديث مدة ساعات ..

الوجه الثالث يعيش فى ركن الديوان .. منعزلا بارادته ولكن فى انشغال وقلق ..

لقد نظر الى المتحدثين فى استخفاف وكأنه يعرفهما بشكل ما .. ثم أدار وجهه ناحية النافذة .. ماذا أفعل عندما أصل .. أى نوع من السلوك أتبع .. سلوك النوع الهادىء الذى يطلب من الناس المودة والعطف باظهار طيبته ؟ أم سلوك النوع القوى الذى يفرض نفسه كصاحب حق دائما متظاهرا بخطورته وأهميته ؟ وهؤلاء الذين يجلسون معى .. باى صورة أبدو لهم .. صورتى الحالية المسافر المضطرب الذى يحتاج الى عون .. صورتى فى قريتى .. صورتى فى شوارع القاهرة وزحامها ... اصابعى بدت لى ارفع من المعتاد فى هذه اللحظة ... نظرت الى باب الديوان ثم الى النافذة .. الأشجار من بعيد تلبس ثيابها الليلية .. هكذا الأشجار دائما حتى فى الصعيد ... عربات تنطلق على الطريق الزراعى وفى سرعتها ثقة اكيدة وفرحة الحقول تهدأ أنفاسها وتستريح من طول العرض اليومى لتلك الخضرة ... المتحدثان أحدهما يبدو على وجهه كثرة الأسفار ومعرفة كثير من البلدان والناس والآخر يتظاهر الآن بأرستقراطية تنتمى لقرية كتلك القرى البعيدة التى تحافظ على صمتها خلف النخيل .. لم يبد هكذا فى لحظة البداية .

— أسعار القطن تزداد ..

— قطننا يطلب في الاسواق الكبيرة ..

— محصول الفدان بين ٧ ، ٨

ـ لابد انك تزرع عزبتك بنفسك أتصد ادارة
ـ أبدا الفلاحون هم الزراع ... أنا أعمالى معظمها فى مصر ..
ـ خير ان شاء الله ..
ـ عندى عمارتان .. وتجارة خردة فى السوق
الشاب الصامت ينظر اليهما تلك النظرات المستصغرة التى تقلل من حجم الاشياء والأشخاص .. انه فى تلك الحالة التى يسيطر فيها احساس قوى بفكرة ما ... وسال سؤالا لصاحب العزبة والعمارتين وتجارة الخردة ..
ـ ... بلد عزيز « باشا » عضو مجلس الشيوخ ووزير المالية فى حكومة الوفد ..
واعتقد أن حجم الارستقراطى الريفى ازداد ضخامة وهو يقول :
ـ عزيز « باشا » يبقى خالى ..
ورد الشاب ـ « تشرفنا » .. قالها بنوع من السخرية وتمتم بكلمات أؤكد انها كانت سبا فى الخال وقريبه .. وسأل
ـ وايه اخبار « الباشا» الآن ؟ .
وثبت الريفى طربوشه فوق راسه وقد ظهرت حمرة أذنيه :
ـ « فى أحسن الأحوال » ... وجمع مزيدا من دمه فى وجهه ـ « يزور الكعبة كل عام »
وتدخل التاجر ـ « نعمة من الله ورضى .. ياسلام » .
وبدات هزات القطار وركات العجلات المتلاحقة تتباطأ فى هزة عنيفة جعلتنى اراقب المكان حولى .. ووقف القطار .. وصل الى أذنى أصوات من الخارج . وتوقف رجل الأسفار وجاره عن الحديث .. وازداد لمعان عينى الاستقراطى الريفى وظهر احمرار جلد رقبته تحت الكوفية الحريرية التى ومضت خيوطها الآن .. ونظر الشاب خلال النافذة وظننت انه يريد أن يبصق ... ثم عاد وأجلها لوقت آخر ...

تحرك باب الديوان ودخل رجل وسيدة شابة وطفلة صغيرة وحقيبة نظيفة الغطاء كانت الحقائب فوق الرف تشبه القطط .. تحركت عيون القدامى من ركاب الديوان السيدة تحاول أن تكون شجاعة .. تضع « بلوفر » فوق كتفها ... زوجها ينظر الى الأرفف الطفلة تقوم بالتطلع الى الوجوه نيابة عن امها ... أشار الرجل الى زوجته وهى تجلس .. اجلسى .. رفعت طفلتها فوق ركبتيها ثم مدت يدها وجذبت طرف فستانها الى اسفل .. الطفلة نظرت الى ثم عادت ونظرت الى .. سؤال يلح ... ما عمل هذا الزوج .. وقبل أن اتأكد من عدم فائدة هذا السؤال والاجابة عليه ظهر فى ذهنى .. مدرس .. وزوجته وطفلتهما ..
طافت موجة من الاحساسات الخفية فى مجالنا .. السيدة نظرت الى زوجها ثم اعادت عينيها الى شعر طفلتها .. عندما وجهت عينى ناحية السيدة حولتهما الى الطفلة وسحبتهما من جديد ... التاجر المتجول يحاول ان يستأنف الحديث مع جاره الارستقراطى الريفى .. نظرت الى السيدة لحظة .. أما الطفلة فقد أعددت وجهى لتتسلى فيه بطريقة ترضيها .. من الممكن أن أكون طيبا وموحيا بالثقة .. بالتدريب يمكن ذلك ..
عاد الحديث :ـ
ـ طبعا لابد .. دا شرف احب ان اناله ..
ـ وعنوانى فى مصر ... ورقم تليفونى ..
ـ أنا كتبته ..
ـ أنا أعرف عائلة أبو خفاجى .. فى أسيوط .. مشهورون ..
ـ طبعا .. فيه نسب .. طبعا اكلت من عسلهم ..
الأم تمسح على شعر ابنتها ... تنظر الى زوجها .. الشاب ينفخ دخان سيجارته فى خط أمامه .. ويلتزم مظهره كما كان بتغيير بسيط عندما ينظر الى الطفلة أو عندما تنظر اليه .. فلأقل شيئا .. ونظرت الى الارستقراطى الريفى وهو يتحدث عن سلالات الحمام ويرفع طرف كوفيته ويلقى بها خلف عنقه وقلت :ـ
ـ « ليه أسيوط معروفة بحوادث القتل ؟.. »
ونظر تجاهى فى استعلاء :ـ « قتل مين ؟ »
قلت :ـ « فى الجرايد .. معروف دايما . »
وابتسم ابتسامة جاءته من مكان لا نراه الآن ـ « أصل بتوع أسيوط رجاله » وتدخل الشاب قائلا :ـ
« بيقتلوا .. عشان يثبتوا رجولتهم .. »
وعقب رجل الاسفار :ـ « فى ظروف خاصة .. تتعلق بالشرف والكرامة .. »

تغير وجه السيدة الشابة .. وكذلك وجه الزوج حتى الطفلة .. أنا السبب ما أسخف سؤالى .. وسمعت الارستقراطى يقول بعد أن نظر الى السيدة متظاهرا بالنظر الى النافذة

ـ « ايه اخبار العسل فى الموسم الجديد » ؟

فرد التاجر المتجول : ـ « السعر فى تحسن .. المهم الصنف »

وسمعت الشاب يقول للريفى : ـ

ـ « ماذا يعمل « الباشا » » الآن .. ؟»

فتحسس الريفى احمرار جلده وكأنه ملتهب .

ـ أصدقاؤه يشاورونه .. ويتصلون به حتى فى شئون زواج أولادهم وبناتهم .. ويزور الأولياء الصالحين ..

فقال التاجر ـ نشاط عظيم .. أعطاه الله طول العمر والصحة .

سمعت باب الديوان يفتح .. الزوج خرج .. اتجهت النظرات الى السيدة .. مدت يدها مرة ثانية تجذب طرف ثوبها .. ألصقت الطفلة بصدرها .. ضيقت المسافة بين قدميها .. رجل الأسفار يخبر جاره الريفى انه سيعود غدا الى القاهرة عاد الرجل من الخارج وهو يدخن .. نظر الى زوجته وكأنه يبحث عن شىء يقوله لها ... ووجه عينيه الى صورة لمعبد الكرنك معلقة فى الديوان .

مرت بلاد نائمة وانا فى اغفاءة .. كنا نحاول ونحن صغار أن نسبح ونعبر ترعة بلدنا ... المحاولات الأولى كانت ناقصة .. كنت احس بخطورة المحاولة فالمسحور يوجد دائما فى المنطقة العميقة وسط دوامات التيارات ويجذب الصغار ولكننا نجحنا مرة ... وصنعت يومها عروسا من الطين الطرى ..

واهتز القطار وتوقف ففتحت عينى .. باب الديوان يفتح .. الأسرة تترك مقاعدها التى الفتها .. رأيت الشاب متيقظا يدخن .. خيل الى أنه ودع الطفلة بأطياف ابتسامة .. ظهرت السيدة اكبر سنا وأقل شجاعة ... ترك زوجها الديوان قبلها .. كانت الطفلة تعلق عينيها بما فى الديوان من ناس واشياء وظهر على الارستقراطى الريفى ملل السفر فأغمض عينيه محاولا ان يكون ذلك بطريقة خاصة .

وعاودتنى الاغفاءة ... الترعة فى قريتنا أصبحت بحرا واسعا .. مع ذلك اصررنا على المحاولة .. محاولة العبور ... لم نعد نخاف كما كنا من قبل .. رأيت هذا الشاب معنا .

ـ عند « الباشا » سلاله من الخيول .. خيول السباق ـ علق التاجر

ـ « الخيول الغالية .. انها أصبحت الآن شيئا نادرا »

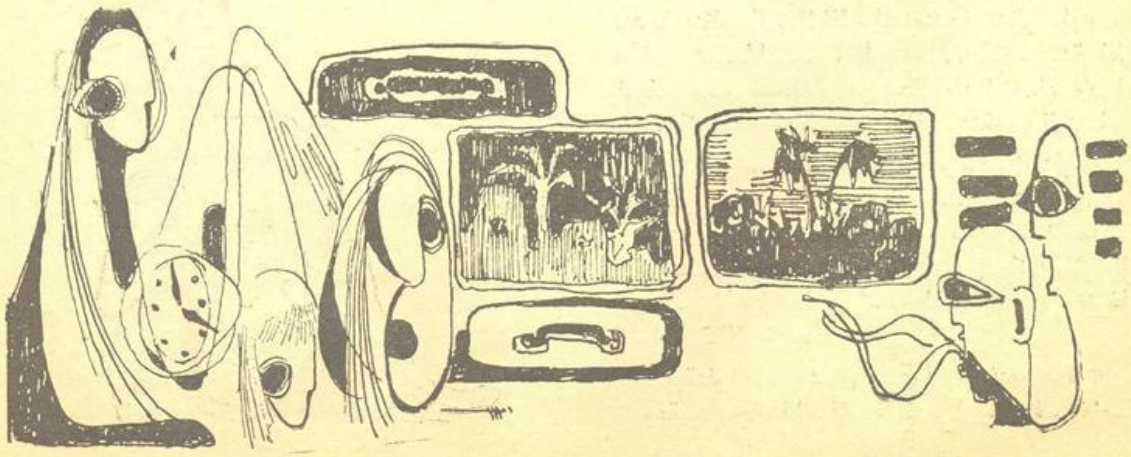
سمعت الشاب يقول : ـ « لم يعد السباق .. للخيول .. »

فتحت عينى .. ازدادت دفقات الدم فى وجه الريفى وأذنيه ..

أخرج رجل الأسفار (مفكرة) وراح يقلب فى صفحاتها .. ونظرت الى الشاب وقد أسند رأسه الى الخلف .. كيف جلسته بطريقة خاصة ومد ساقيه الرفيعتين الى الامام .. ماذا يدور بذهنه .. وددت أن أعرف ..

عدت الى اغفائى .. كنا ونحن صغار نتسلق الاشجار .. اشجار الجميز الضخمة .. ونقفز من فوقها فى الترعة .. ثم نعود انى تسلقها . لم يعد فى الديوان سوانا .. بصق من النافذة فى عتمة الليل السابحة فى الخارج وسمعته يسألنى : .. هل ستظل جالسا هكذا ؟

قلت : أريد أن أرى هذه البلاد التى نمر بها .. لاحفظ الطريق .. قال : .. عندما ينتهى وقت الليل .. ساعات ويطل الفجر .. سترى البلاد بوضوح . وعلينا أن ننتظر محطاتنا مع الضوء ..



مخاوف على شاطئ الحب

شعر: احمد درويش

ياناعسة الجفنين
اليك أسوق عتابى وأسوق حنينى
قلبى مسته الريح اللينة الأمواج
ذات صباح وردى الشطين
حين تبسمت الأهداب الوسنى عن أجمل عينين
حين تفتحت الأجفان
عن زهرة عسلية
زهرة حب برية
يتماوج فيها السحر

***

● يتدفق منها أصفى الألحان
يافاتنتى
حين نشرت قلوعى نحو مرافئك الخضراء
وفتحت ذراعى الظامئتين
أعانق ضوء جزيرتك العذبة

● أحرقت الزفرات بقايا الأخشاب الصلبة
حين توجهت بكل حنينى نحو شواطئك الحلوه
ماكنت لادرك أن الأمواه الطيبة الألحان
تسبح فى داخلها شعب المرجان
ماكنت لادرك أن الريح ستقسو حين تذوب قلوعى

***

يافاتنتى
الريح تهز الموج بقسوة شيطان
والزورق يصرخ فى فك الأمواه
وأنا أنظر فى خوف للبحر الهائج
للماء الغاضب
للقاع الظمآن
للجسد الطينى الذائب

نظرات

فى الشطح الصوفى

بقلم : فوزى عبد الرزاق

١ ـ ورد فى كتاب « اخبار الحلاج » تحقيق ماسنيون ص ٧٤ قوله :

« وقال ابن اخته رايت بخط خالى :

ومن فرق بين الكفر والايمان فقد كفر ومن لم يفرق بين الكافر والمؤمن فقد كفر »

٢ ـ وورد قولهم المشهور فى كتاب « الأنوار القدسيه» للامام عبد الوهاب الشعرانى

« الا بذكر الله تزداد الذنوب »

٣ ـ قال الشيخ الشبلى رحمه الله

« يا قوم أمر الى مالا وراء فلا أرى الا وراء وأمر يمينا وشمالا الى مالا وراء فلا أرى الا وراء ثم ارجع فأرى هذا كله فى شعرة من خنصرى »

شحطات الصوفية « ص ٣١ »

عبد الرحمن بدوى

٤ ـ وقال أبو يزيد البسطاى

« طاعتك لى ياربى أعظم من طاعتى لك ، بطشى أشد من بطشه بى » « المصدر السابق ص ٢١ »

٥ ـ وقال الشيخ النفرى فى كتابه المواقف « ص ٧٥ »

« وقال لى اقعد فى ثقب الابرة ولا تبرح واذا دخل الخيط فلا تمسكه واذا خرج فلا تمده وافرح فانى لا أحب الا الفرحان ، وقل لهم قبلنى وحدى ورددكم كلكم فاذا جاؤوا معك قبلتهم ورددتك ، واذا تخلفوا عذرتهم ولمتك فرأيت الناس كلهم براء . »

***

هذه نتف ضئيلة من أقوال عديدة وردت فى كتب القوم وجعلت الباحثين فى وقتنا يذهبون كل مذهب لاجل تفسير لغزها والاطلاع على باطنها المشوق . الجماعة المعتدلة فى الاسلام أولوها (ولا زالوا) حسب العقيدة الاسلامية من غير حرج أو خوف ، اما الجماعة المتشددة فقد ذهبوا بهم الى الكفر والزندقه والخروج عن الدين .

وثمت فكرة جديدة فى تفسير هذه الأقوال ظهرت في الآونة الأخيرة على يد الدكتور عبد الرحمن بدوى وهى أشبه ما تكون بالوجودية المعاصرة .

ولا يغيب عن بالنا قبل ان نبدأ بالكلام فى هذا الموضوع ان كثيرا من الأقوال قد نسبت زورا اليهم .

عن عبد الله الانصارى الهروى المتوفى سنة ٤٨١ هـ . انه قال ان كثيرا من الأكاذيب قد انتحل باسم ابى يزيد البسطامى مثل قوله « صعدت الى السماء وضربت قبتى بأزاء العرش (١) » (ص ٢٢ «فى التصوف الاسلامى» نيكلسون)

ان مثل هذا القول يجعل الباحثين فى شك وقلق عند تسجيلهم لأى خبر من هذه الأخبار . وجدير بنا أن نذكر شيئا مهما وهو مرعاة الزمن بل اللحظة التى مر بها التصوف مبتعدين بذلك عن التعميم عند اعطاء الحكم ، مثال ذلك اننا نستطيع البرهان على أن التصوف قد صور لنا الحياة الخاملة التى تعيش عالة على غيرها ، ولكننا لا نستطيع ان نثبت هذا بصورة عامة على التصوف لأن من قرأ كتاب الأنوار القدسية للأمام الشعرانى (فصل « الهمة ») يرى أن على الصوفى ان يكسب قوته بنفسه دون التطفل على احد .

هذه ملاحظات سريعة ومهمة فى نفس الوقت،

وعلى بساطتها فان بعضا من الباحثين قد اغفلوها تماما .

قال الشيخ السهروردى المقتول رحمة الله عن النفس الناطقة أنها ذات مجردة عن الجسمية، احدية غير منقسمة مدبرة للجسم ، وهى جوهر روحانى وماهية قدسية اذا طربت طربا روحيا تكاد تترك عالم الجسم وتطلب عالم مالا يتناهى. والنفس مجردة لأنها قادرة على ادراك معان مجردة وهذه طبيعتها ، والجسم يتخذ اشكالا متغيرة من غير شعور بتغير مماثل فى النفس وهذا دليل على ان النفس شىء آخر غير الجسم .

فهذه الثنائية التى شطرت الكون شطرين هى طبيعة خارجة من داخل الانسان ، ومن الناس من انس لأحد الطرفين لقوة الجذب فيه .

فالجسم مادى كالعقل لذلك كان ميلانه نحو المحسوس والواقع والفعلى والامكان أيضا ، فالجذب من المادة والميلان من الجسم شىء واحد لوحدة الأصل المادى .

وعلى الجهة المقابلة لهؤلاء نجد اصحاب الروح . وفى دراستنا لهم نجد كثيرا من الصحابة والتابعين من يشير الى ما اختص به من العلوم الالهية والأسرار الربانية .

قال زين العابدين :

يارب جوهر علم لو أبوح به
لقيل لى أنت ممن يعبد الوثنا
ولاستحل رجال مسلمون دمى
يرون أقبح ما يأتونه حسنا

(كتاب « الجنيد » ص١٣١ محمد سعيد الكردى)

يا ترى ما السر الذى أشار اليه هذا ـ أو هؤلاء ؟ أهو الشطح الذى أودى ببعضهم الى الصلب وجعل الآخرين يخفون معانيهم تحت أثواب من الرموز الغامضة كابن عربى وابن سبعين ؟

فالشطح ذلك الكلام الذى يخرج من المتصوف فى حالة نفسية معينة نتيجة وجد شديد وحرقة كبرى .

اذن هذا هو السر الذى نعته زين العابدين بجوهر العلم الذى اذا صرح به كان من زمرة عابدى الوثن ظاهرا .

فظاهر كلام الحلاج وقولهم « الا بذكر الله تزداد الذنوب » كفر صريح وباطن مملوء بالايمان .

لنستعن ببعض المتصوفة ، لعلهم يفهموننا هذه الأقوال .

قال الشيخ النفرى فى موقف التقرير :

« وقال لى الوقفة خروج الهم عن الحرف وعما ائتلف منه وانفرق » (ص ٣٧ المواقف) .

وقال فى موقف الوقفة :

« وقال لى الوقفة نورية تعرف القيم وتطمس الخواطر » فالوقفة حالة نفسية تأتى عن طريق المقام وهى الامتلاك الفعلى للفضيلة وهى نورية تتصف بالصمدية وهى المحل الأرفع التى فيها تنطلق المعانى من عقالها فتبقى الحروف فارغة بلا مغزى . الحروف فى هذه الوقفة صناديق خاوية وهى لا تعنى شيئا سوى أن هيولاها واحدة ، فالكفر هو هو الايمان والايمان هو هوالكفر .

يقول الشيخ جلال الدين الرومى :

« أفكر فى القافية وحبيبى يقول : لا تفكر الا فى رؤيتى ، اطمئن ايها المفكر فى القافية فانت قافية السعادة أمامى .

ما الحرف فتفكر فيه . انه الشوك فى جدار البستان انى أمحق القول والحرف والصوت لأناجيك بغير هذه الثلاث . »

(ص ٢٠١ فصول من المثنوى »)

ان هذه الحروف لا تعنى شيئا بالنسبة للشاهد فى حضرة المشهود ، فذكر الذنب أو ذكر الكفر أو الايمان ذنب فى الحضرة على ما فى ذكرها من أنكار لمتعة ولذة المشهود ذاته .

لا ضير اذن من ان يتفوه الحلاج بهذا القول أمام الجنيد او فتى بسطام أو غيره من الذين يفهمون هذا الكلام ، لكن الضير كله فى سماع العامة والدهماء لهذا السر . ولذلك فقد رأينا كيف أن المتصوفة يلومون بعضهم البعض على افشاء هذا السر فى تلك الحالة النفسية الطارئة . ان الامام زين العابدين قد أمسك لسانه عن هذا وكذلك يفعل الشيخ جلال الدين الرومى حين يقول :

« لا تضرم النار فى الغابة واصمت أيها القلب أمسك لسانك فانه لسان النار » (ص ٢٧ المصدر السابق) هذا هو اذن الشرح لشطحيات الحلاج التى استعصت على الجميع والتى جعلت الباحثين يذهبون لأجل تفسيرها كل مذهب . وهو فى حد ذاته يبطل ما ذهب اليه المتطرفون الذين يدعون الحرص على الاسلام .

ما الذى جعل المتصوفة أناسا كفرة ، أما يكون أو كان تصورهم لله نفس ذلك التصور الذى ورد فى القرآن ، اقرأ معى قول الشيخ النفرى فهو يتكلم فى مواقفه عن لسان ربه :

« أنا القريب لا كقرب الشىء من الشىء وأنا البعيد لا كبعد الشىء من الشىء » ص ٢ ٠

ثم اقرأ قول الجنيد البغـــدادى فانه قد عزز هذا المعنى حين سئل عن قرب الله :

« بعيد بلا افتراق قريب بلا التزاق » ص ٢١ (كتاب « الجنيد » تأليف محمد سعيد الكردى)

وأقرأ قوله أيضا وهو يجيب عن « أين الله من مخلوقاته » « كان الله ولا أين والمخلوقات فى عدم فكان حيث كان وهو الآن حيث كان اذا لا أين ولا مكان » ٠

بهذه الألفاظ الموغلة فى البراعة والتى لاتتنافى فى كليتها وجوهر الدين الاسـلامى ، عبروا عن الله تعالى ٠

والذنب ليس بذنب ابن عربى وابن سـبعين والحلاج وغيرهم من المتصـوفة اذ ترجموا لنـا معاناتهم بهذه الالفاظ انما الذنب فى اللفظ أو قل فى اللغة نفسها ٠

هؤلاء العشاق الالهيون الممتلئون حبا وروحانية لم يجدوا فى اللغة ما يسعف ويجدى سوى هذه الألفاظ التى اعتقلوا فيها زبدة تجاربهم النفسية العميقة ٠

اللغة فى ذاتها رموز لمحسوسات عقلية تذهب لتلم ما فى الطبيعة من محسوسـات ، لكنهـا عاجزة عن اخبارنا بمـا وراء هذه الطبيعة التى نحس بها باطنا وروحا ٠

ألا نرى انفسنا ونحن نتكلم عن الآخرة ، نتكلم عنها بصورة حسية ، وأكـثرنا قد قرأ معراج الرسول والكوميديا الالهية لدانتى ، أليست هى حسية بكل ما فى الكلمة من معنى ٠ ثم ألا نرى الانسان العادى حين يغلبه الشوق يعبر عن مكنون داخله بما حضر ، اذا كان حال العادى من الناس هكذا فكيف بهؤلاء المتصوفة ؟

ان أى انسان لا يقدر أن يتهم هؤلاء بالهرطقة صحيح أن الاسلام اكد ضرورة صـلاة الجمـاعة المبسطة ليحارب الانزواء فى المجتمع ، لكن صلاة الأنبياء تختلف عن صلاة العامة من الناس ، كذلك حال القوم ٠

لم يكن الشطح ضياعا ابدا لكنه قول لسكران ومنتشر ٠ ان الذات الانسانية ترتفع وتندرج فى مدارج التأمل والفكر وتصلح من شأنها وسلوكها راسمة طريقها الى عالم الخلود بطريق الدين والخطر الذى يزعم بعض الناس (٢) وهو ارتخاء نشاط النفس بسبب التلذذ قبل الوصول الى أهداف خطر موهوم ما دام المريد قد وصل ، وانه لم يصل الا تحت يد شيخ عارف وهذا ما نقدر أن نقوله الآن واذا مارجعنا وألقينا نظرة على أول هـذا البحث تساءلنا ، أى هذه الأقوال نعتبرها من الشطح ؟

اننا لا نقدر ان ندخل جميعها ضمن الشطحيات لأن ذلك جهل وأى جهل أكبر من هذا ٠

قول الصوفية المشهور « ألا بذكر الله تزداد الذنوب » قاعدة صـوفية ومعرفة بديهية فسرت بقولهم ان التجلى والانكشاف الذى يحصل للعبد يوجب عليه الصمت والمشاهدة ، الصمت حتى عن ذكر الله ، لأن ذكر الله عند مشاهدته معناه عدم «الرؤية أو الرؤيا» ، أو قل هذا نوع من النكران وهو ذنب عظيم ، فلذلك فى الانكشاف كان ذكر الله ذنبا ٠ الله لا يعرف غير ذاته فى الوقفة لأن ذلك نوع من المشاركة ٠

يقول النفرى (أوقفنى فى بحر ولم يسـمه وقال لى لا أسميه لأنك لى لا له واذا عرفتك سواى فأنت أجهل الجاهلين » ٠

وقول البسطامى « بطشى أشد من بطشه بى ـ الخ ٠٠ الكلام » فتفسيرها بسيط ، فالعبد عبد والرب رب فأساءة العبد اكبر من اساءة الرب لأن الرب بمقتضى الملكية والسمو يقدر أن يفعل به مايشاء وعلى عكس هذا فان اساءة العبد لله أعظم ٠

وقول النفرى ٠ وقال لى اقعد ٠٠٠ الكلام ٠٠ ان الله يخص عبده المطيع بالقبول ، والنـاس الآخرون براء على مقتضى جهلهم به ٠ لكن هذا العبد اذا عصى وانسلخ عن طاعة ربه بعد معرفته فان الله يضعه فى موقف التيـه حتى يرى العبد صغر نفسه بحيث يقعـد فى ثقب الابرة ٠ واذا رجع الى الله مرة أخرى لم يقبله ويقبل الناس اذا عرفوه بعد جهلهم على أن لا ينسـلخوا عنه بعد فالعبد اذا تاب وعرف كان عليه عدم الرجوع الى اللاطاعة ٠

أما قول الشبلى فيمكن الرجوع اليه فى كتاب شطحات الصوفية لعبد الرحمن بدوى تجنبـا للأطالة ٠

بعد أن درسنا هذه الشطحات رأينا أن الأسس النفسية كانت عميقة فيها، فقبل أن يصل الصوفى الى هذه الدرجة من الوجد المحـرق يمر بمقامات تؤهله للدخول فى المرحلة ، يجتاز مرحلة الصمت الممتلىء وأقصد به انه يجتر فى داخله قضـايا التجربة وحمى الانشغال مع الله ، كان الشـيخ

الرومي يقول « من كثرة المقال قعدت صموتا » ·

كذلك هو في مرحلة تطبيق قواعد نفسية تدربه على قبول الذل الباطني فيتخفف أملا باللحاق يتخفف في لسانه وجسده وسائر بدنه · يبالغ في سائر أموره ، يقيم الليل بالصلاة والنهار بالذكر والاجتهاد ، يبتعد عن الصحبة الرديه ويترك علم الرسوم الذى تلقاه ميتا عن ميت ، ويترقى في المقامات ، العشق المجازى يرقيه الى العشق الحقيقى ، فنفسه في حركة دائبه وشوق مستمر نحو العلم الربانى فيكون كاملا ناضجا مستعدا للمقابلة التى يهبها الله له في احدى جذباته وقبضه ·

وفي هذا الطريق يحتاج المريد الى شيخ يعينه على الدخول في حضرة التوحيد ·

ومن المعانى التى يحدثها التعبد الرقيق ويثيرها الذكر والانشاد يحدث أن يغيب من شدة الوجد وكأنه اهتز بمحرك ويظل واقفا لا يتحرك أو يخرج عن طوره فتنطلق منه عبارات يظنها البعض كفرا لغرابتها وجرأتها ·

فالذى قد بلغ هذا المقام يكون مستعدا لكل كشف يقع عليه وليس هناك من شرط لها لانها تحدث اذا ما توافر الصفاء بين العبد والله ·

وواصلو هذا المقام يتمتعون بالخيال القوى والروحانية الكبرى قال ابن عربى : « ولقد بلغ بى قوة الخيال ان كان حبى يجسد لى محبوبى من خارج لعينى كما كان يتجسد جبريل لرسول الله صلى الله عليه وسلم فلا أقدر أن أنظر اليه فيخاطبنى وأصغى اليه وأفهم عنه ، ولقد تركنى أياما لا أسيغ طعاما ، كلما قدمت لى المائدة وقف على حرفها وينظر الى ويقول لى بلسان أسمعه بأذنى (أتأكل وأنت تشاهدنى) فأمتنع من الطعام ولا أجد جوعا وامتلىء منه حتى سمنت من نظرى اليه فقام لى مقام الغذاء » (٣)

هؤلاء هم أنبل من فى الحياة على ماعطروا الكون بالمحبه والصفاء ، هؤلاء عملوا بالسخاء الحق ، السخاء الذى لا يعرف المقابل : كقول الشاعره (٤)

ليس سؤلى من الجنات نعيما
غير أنى أريدها لاراكا

فالانسان قبل أن يعرف طريق هؤلاء كان يبحث عن الحقيقة من أولية ابتدائه الى آخر انهائه وهو كما قال الامام الغزالى رحمة الله كالبعوض دائم البحث عن الضوء فاذا وجده وجد موته ·

لكن هؤلاء على صغر أجرامهم قد حووا العالم بكليته ومعانيه وتحسب نفسك جرما صغيرا وفيك أنطوى العالم الأكبر · والعقليون لايزالون فى بحثهم عن الخلاص ، يتساءلون اين تقع المدينه ؟ ولا جواب سوى انها تقع فى الاقليم الذى لا تتجه اليه السبابه ·

ومع ذلك فالعجب انهم يدأبون لاجل الوصول الى هذا المدرك قال لى يافتى ، الاعمى من الناس يتلمس الارض فيسير ، لكن الأعمى من الطيور كيف يطير ؟

قلت : لا أظننى قد بلغت بعد هذا الجواب ولكنى مع ذلك ساطير · »

يقول فريد الدين العطار :

« من المحال ان أنال صحبتك لذا سأتبع غبار الطريق » ولهؤلاء فضل عظيم فى معرفة الطريق والداب نحوه تحقيقا للرغبة المتاصلة فى الذات الانسانية ·

واخيرا يجدر بنا أن نواجه مشكلة بعض المفكرين ، فلحل مشكله الثنائيه التى شطرت الكون شطرين احل هؤلاء العقل محل الروح فأصبح الانسان عقلا يتخيل هذه التصورات التى لا تخرج عن النطاق الطبيعى بأى حال · ثم انه ليس من حق مطلق فى هذا الكون والا فلماذا كان الاختيار منصبا على عالمنا وحده من دون العوالم الاخرى ·

ويذهب بعضهم الى القول بأن الانسان هو « الكل » على هذا الوجود وهو وتر مشدود بين لا نهايتين وجود قدم وما هو الاصخرة تنزل الى القاع والفناء ·

وكان الصوفية « بعضهم » قد شعر بهذا ، قال أحدهم :

« أنا كالنقطة التى تحت البـاء » بمعنى أن الوجود قائم على ·

لكن الكلام فى كليته يقبل الجدل والنقاش ، فاذا مادرسنا فكرة العدم وهى فى اللغة بمعنى الامتناع الذى يسهل تصوره تيقنا أنه لا يمكن ان يمتنع شىء من دون قوة خارجة عليه والممتنع ضرورى العدم ، وهناك عدم ممكن ذاتى وهو الذى يمكن الخروج منه الى الوجود الممكن كعدم سائر المخلوقات فان هذا لا يكون بالقطع تلقائيا لأن العقل ينافيه انما هو يخرج بالقوة وهذه على اصح الفروض علة العلل وهى واجبة الوجود لذاتها ·

ومهما يكن من أمر الانسان فانه لا يحيط بفعله امره فكيف يحيط بالله وهو فعل الله · وكذا قول المتصوفة « الحرف يعجز أن يخبر عن نفسه فكيف يخبر عنى » ·

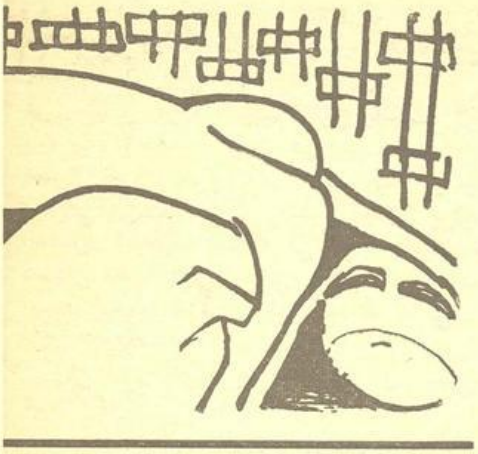
●

أحزان الخنساء

مرثية للشهيد

شعر

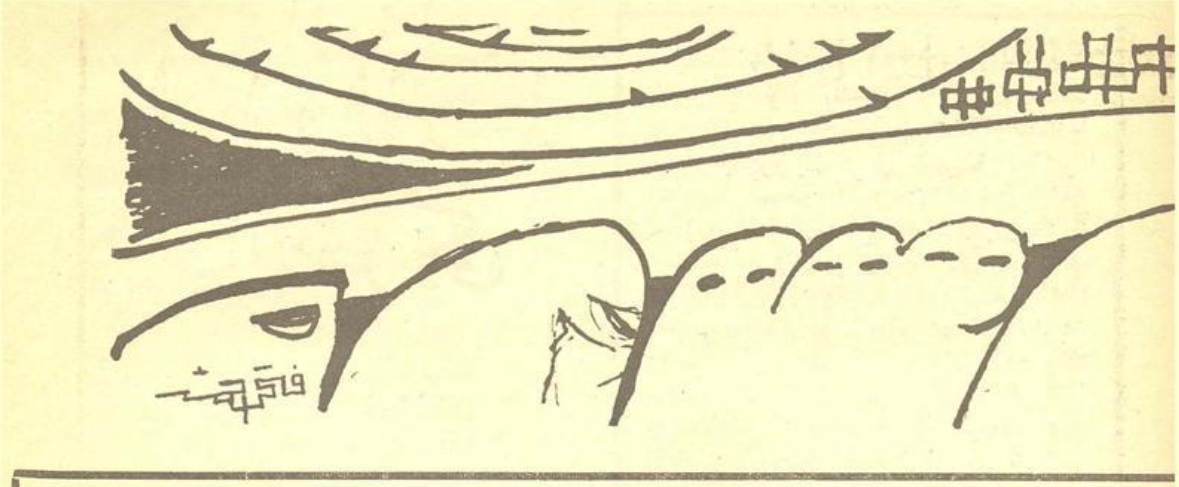
محمد أبو دومه



كأنهر الجحيم
سالت خطى مدينتى بالأمس من محاجر الميدان
تدك صرح الخوف
ترصع انكفاءة التاريخ من جماجم الفتيان
تجوب فى الشوارع المقطبه
تجر ظلها المكلوم خلف مشهد الاحزان
يا أدمعا تنساب من جفون كرمة المعز ،
فى المسيرة الرهيبه .
سمعت صوتك الشجيج حينما تقاطرت حروفه الحمراء ،

تحضن الجثمان
أنا التى جاوزت الف عام
ما زلت رغم الشيب فى صحائف القرون ربة الحسان

تصهل الجياد عند بابى
وتغضب السيوف والقنا
وتتأم الحصيد .
أنا التى تزينت قلادتى بالف مئذنه
ووشحت بيارقى الشموس
كم ناح تحت شرفتى خطاب
لقاء نظرة مطمئنه
لكننى حلفت أن يظل بين طلعتى وبينهم نقاب
فيونس الذى أحبنى ما جاء
فيونس الذى أحبنى ما جاء
...
يا اخوتى لا تغمدوا فى منحرى سيوفكم
وتجعلوا مزارعى قرطاجة الشمال
فبعد أن خبا فى الغيم نجم هانيبال
بيعت الدروع والخوذات فى متاجر النحاس
ولم نزل هناك فى رفوف بيزا ..
... فى قصر مكسيموس
تقص للرواد كيف يصنع الشقاق بالرجال
قد قيد التاريخ هانيبال عند « زاما »
متى تقيدين ذلك التاريخ يا سيناء
...
يا أيها الرفاق ..
ان كان عصركم مغمسا فى السم
ففى أسنة الحراب يلمع الترياق
ولن تطل شمسكم بلا دماء
وساحة الميدان دونما مشانق
والبوق كلما يضيق يتسع
والغل فى الأعناق
...
لا تنظروا الى شاخصين
فانه قميص فارسى الذى قضى
لبسته على رؤى المشيعين
كيما يظل آخر الذى رأيتموه من مفاتنى دمه
...
لو كنت ها هنا يا جعفر اللواء والوجوه مكفهره
ومصر فوق هضبة المقطم العجوز ،
لفعت جبينها ملاءة الخنساء
لصحت فى جموعنا



« لا عاش بينكم من يترك الرايات تلعق الرغام
وروحه تدب فى جنبيه
وكفه لم تلغط الحسام ٠٠ »
٠٠٠
أحبتى لا تحزنوا
لا وقت للبكاء
الدمع يطفىء المشاعل ٠
والحرب لا تفضها المناظره
فتحت ظل السيف والمحبه
تعلم الرماة كيف يثبتون فى عبوس بدر
ويطعمون جيفة الاحزاب للثرى
٠٠٠
لا تلعنوا زمانكم
فاليأس آفة تسوس القلوب
حصرم اذا زرعتموه يا أحبتى يضرس الابناء
٠٠٠
بالله قبل أن يجهزوا الرجال
عرجوا على بيوتكم مودعين
فالدرب ربما يطول
والوغى عمياء ٠٠
والزحف فى الاشواك يوقر العظام
والموت لا يفارق الاكتاف
تذكروا اذا توقفت خيولكم على الضفاف
شراهة الامواج
العار والأطفال خلف زحفكم يطالبان
دائما يطالبان

لا تجدعوا أنوفنا
لا تتركوا ذراعنا شلاء
(فطارق) الذى قد أغمد الرماح فى طليطله
ومزقت سهامه (لزريق) كان غازيا
والقيروان لم تكن خنساء ٠
٠٠٠
يا يوم ترجعون من براثن المنازله
وتكتبون فى بطاقة الامان
من السويس تبعث الاشواق
فلم يطد سنسر البغاث
والعنكبوت أحرقته الشمس فى الاقفال
يا يومها ٠٠٠٠ ! !
يا يوم تمسحون أدمع المخيمات فى غصون الصمت
بابتسامه
وتفقس الأعشاش بيض قبراتها بواحة الصياد
وتبعث المواسم
يا يومها ٠٠
٠٠٠
أنا التى جاوزت ألف عام
سأسكب العطور من نوافذى
لأننى ما زلت ربة الحسان
تصهل الجياد عند بابى
وتغضب السيوف والقنا
وتسقط التيجان
فيونس الذى أحبنى قد عاد
فيونس الذى أحبنى قد عاد ٠

فكرة العنف في الأدب الأمريكي

بقلم : محمد عبد الرازق خليل

يقدم لنا المجتمع الامريكى ، بمكيـاجه الثقيل واضوائه الفاشيه ، موضوعا صعبا متداخلا شاقا لدراسة نفسـية وحضارية شائقة جديرة بان تركز عليهـا الاضـواء الفاحصة المدققة. فالازدهار الحضارى يخفى ضمورا خلقيا وكساحا نفسـيا وانحرافا اجتماعيا . وتتركز الاضواء على هيـاكل دعائية واوثان ضلالية : فامريكا قلب العالم « الحر » تطل على العالم بتمثال «الحرية» وتسير سفن « الحرية » . ولنا هنـا وقفة متمهلة : ماذا وراء التركيز على «الحرية» ؟ وما الدافع الشعورى أو اللاشـعورى وراء الاجهزة الدعائية الضخمة فى أمريكا ؟

ولنبدأ بتعريف « الاسـقاط » فى التحليـل النفسى : « يشير الاسقاط أولا الى حيلة لا شعورية من حيل دفاع الانا بمقتضاها ينسب الشخص الى غيره ميولا وافكارا مسـتمدة من خبرته الذاتية ، يرفض الاعتراف بها لماتسببه من الم وما تثيره من مشاعر الذنب . فالاسقاط بهذه المثابة وسـيلة للكبت اى اسلوب لاستبعاد العنـاصر النفسية المؤلمة عن حيز الشعور . والعناصر التى يتناولها الاسقاط يدركها الشخص ثانية بوصفها موضوعات خارجية منقطعة الصلة بالخبرة الذاتية الصـادرة عنها اصـلا . فالادراك الحسى ـ كمـا يقول فرويد ـ يلغى ويصل مضمونه الى الشعور عوضا عنه فى شكل ادراك صادر عن الخارج ، بعد أن يكون قد لحقه بعض التشويه . والاسـقاط من حيث هو حيلةدفاعيه مميز للمرض العقلى ولا سيما البارانويا وان كان ذلك لا يمنع وجوده فى احوال مرضيه أخرى ، والفيصل فى الموضوع هو بنـاء الشخصية المميزة . ويدل الاسقاط ثانيا على عملية نفسية غير متصلة مباشرة بالكبت الا وهى عملية صياغة الحـلم حيث تتخذ أفكار الحـالم صور موضوعات مادية خارجية . ويقول فرويد « يدل الحلم على حدوث شىء قـادر على اقـلاق النـوم ويتيح لنا فهم النحو الذى أمكن به تجنب هـذا الاقلاق . فالنتيجة النهـائية هى ان النائم رأى حلما وفى وسعه اذن مواصلة النوم ، فبدلا من المطلب الداخلى الذى كان يسعى الى الاسـتحواذ عليه ، ظهرت واقعة خارجية واشبع مطلبهـا .

فالحلم اذن اسقاط ايضـــا أى تعبير عن عمليـــة داخلية · *

وقد يكون تعريفنا بعملية الاسقاط تلك مدخلا طبيعيا لدراسة المجتمع الامريكى بظاهره الصحى وباطنه المريض · فالحرية ليست بالتمثال الذى يطاول السحاب وعلى الارض مذبحة الاحتـكارات والعنصرية والشذوذ··ولا هى بالمكياج والاضواء التى تخفى وجها قبيحا مصاصا للدماء ·· ولا هى بالفكر الدائر فى خواء ، انما الحرية سلوك ونضج وسلام · ومقالى هذا يرتكز فى اساسه على عرض وتحليل كتاب « الحب والموت فى الرواية الامريكية » تأليف ليزلى أ · فيدلر (*)

وقد يوحى العنـوان المثير « الحب والموت فى الرواية الامريكية » أن الكتاب الذى يحمله من ذلك النـوع من الكتب والافلام الامريكيـــة أو «المتأمركة» التى تتسم ببريق خاطف يبهر الابصار ويسلب الالباب ويثير زوبعة مظهرية من لاشىء وللاشىء الا لاغراض أبعـــد ما تكون عن الادب والفن أو الموضوعية فى شمولهـــا · وان أوحى عنوان الكتاب الذى بين أيدينا بهذا ، فان نظرة واحدة على تقدمته تجلى على الفور اننا أمام بحث جاد فى موضوع شاق وعر رغم جاذبيته واثارته · وقد كان مؤلف الكتاب على يقين من هذا ، لذلك فقد شعر ان من الواجب عليـــه أن يلقى بعض الضوء على مبحث الكتاب واسلوبه قبل أن يخوض فى لجج هذا الموضوع المتشابك الذى لا يبـدو له حدود سوى حدود حياتنا نفسها اذا كان لها من حدود · ويقول المؤلف فى تقدمته ، التى وضعت فى الكتاب قبل الفهرس نفسه وهى غير المقدمة المطولة التى سيقدم عليها القارىء أو الدارس الذى يستطيع ان يشـــق طريقه الجاد فى مثـل تلك الدراسة الضارية فى اعمـــاق النفس البشرية ، يقول : للقارىء الحذر الحق كل الحق عند تناوله لكتاب فى سمك هذا الكتاب الذى بين أيدينـــا وتعقيده فى ان يتوقع كلمـــة تقدمة من المؤلف تجلو هدفه وما يعتقد انه قد حققه من بحثه·وانه ليسعد المؤلف (اذا كان هو أنا على الأقل) أن يبادر بتحديد مبحثه وان يرحب بذلك النوع من القراء الذى يتمناه دائما وان يحذر القراء الذين لايتعاطفون مع مثل هذا الضرب من الابحاث حتى يبتعدوا عنه » · ويمضى المؤلف فى تبيان طريقه فيقول : « لقد تحريت فى كل مكان ممـكن ذلك الضرب من الصدق الذى يعتمد ليس على مطابقته « للحقيقة » وانما على البصيرة النفاذة وعلى زهرته طلال النفس · ولا اعنى بالضبع انى تبعت الدقة فى بحثى (فلقد تحريت الدقة فى حدود مبحثى ووفقا لطبيعته) وانما اعنى اننى حاولت اخراج عمل ادبى اكثر من كونه علميا ، عمل دافعه الحب وليس الجهد » وعلى هذا نجد ان معالجته ليست تاريخية بالمعنى الدقيق وانما موضوعية تسـعى وراء جوانب وظلال موضوع معين بغض النظر عن التسلسل التاريخى ، وهى فى سعيها هذا ترتكز على الانتقاء الموضـــوعى وليس على الدراســـة الموسوعية الشامله · ولقد كان من دوافع المؤلف للخوض فى مثل هذا الموضوع ومحـــاولة القاء الضوء على جوانبه لتتكشف سماته وابعاده هو ان « مفهوم الادب ذاته وموضوع الحب ولدا معا من جديد فى العالم الغربى مع نهـــاية العصور الوسطى مما فتح مجال التنظير فى ميدانى الفن والعقل البشرى على السواء » · هذا الى جانب ان الادب الامريكى عموما يلهث عارفا فى حضـــم العلاقات الآثمة بين الاخوات والاخوة وبين الأمهات والابناء وبين الاباء والبنات ، ممـــا يجعل ذلك الادب المريض يتخبط ضائعا فى اشتهائه للموت وما يكتنفه من غموض معتم وســحر مبهم ورمال متحركة · ويحدد المؤلف المصادر التى يدين لها فى بحثـه فيذكر أول ما يذكر لكتـــاب الناقد والروائى الانجليزى الشـــهير ك · س · لويس «مجاز الحب»

C.S. Lewis : The Allegory of Love.

الذى يقول عنه انه علمه وهو فى الثامنة عشرة من عمره معنى كون الحب اختراعا وكون الشعراء « مخترعيه » وان هذا الكتـــاب الفريد فى نوعه تركه منذ ذلك الحين يصارع مشكلة « الاقتحام » النفسى التى ادخلت على العالم ، فى ناحية من نواحيه ، عبادة المرأة كما ادخلت عليه ، فى ناحيه أخرى ، عبادة الفن · أما المصدر الهام الآخر الذى يدين اليه المؤلف فهو دراسات سيجموند فرويد وكارل جوستاف يونج السيكلوجيه · وعن هذه الدراسات يقول المؤلف انه لا يتصور كيف كان له أن يبدأ مثل هذا البحث دون اللجوء الى تلك المفاهيم المتعارف عليها فى مجال التحليل النفسى خاصة واالدراسات النفسية عموما والتى بدونها يصعب التطور بهذين المجالين الحيويين : وأمثلة تلك المفاهيم كثيرة نذكر منهـا الوعى واللاوعى وعقدة أوديب والأنمـاط الأولى والليبيد والأنا والأنا العليـا والهو · ويختتم المـؤلف تقدمتـه الشيقة بقوله ان « الأدب شىء أكثر مما نتعلمه فى المدارس والمكتبـات ، فهو يفوق كونه نعمة من نعم الحيـاة ، ذلك أن الأدب هو تسـجيل لتلك

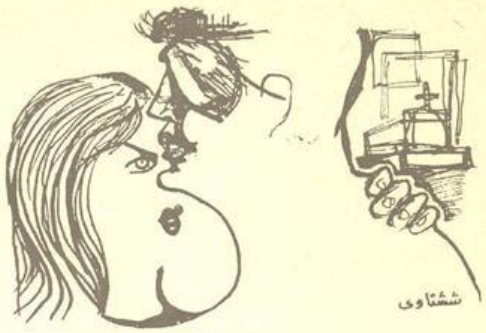
* أنظر «ثلاث مقالات فى نظرية الجنسـية» ـ تأليف سيجموند فرويد : ترجمة د. سامى محمود على ، مراجعة د. مصطفى زيور دار المعارف ـ ١٩٦٣ ، ص ١٦٧ ، ١٦٨.

* Leslie A. Fiedler : « Love and Death in the American Novel », New York, Criterion Books, 1960, p. 603.

فيدلر فى تقدمته : « ان فشل الروائى الأمريكى فى أن يعالج الحب الجنسى الناضج بجوانبه المتعددة ، وما تبع ذلك من تسلط للموت وغشيان المحارم واللواط على فكره وحسه ، ليست أمورا ذات أهمية تاريخية وأدبية فحسب وانما هى أمور تؤثر فى الحياة التى نعيشها من يوم الى يوم وتؤثر كذلك فى الكتاب الذين يتبلور فيهم الوعى بأزمة حياتنا » ·

ويمضى فيدلر حذرا متعمقا فى بحثه الشيق المثير فى رحلة الاستكشاف والكشف عن حنايا النفس المعتمة فيلقى مزيدا من الضوء على ذلك العالم الجوانى الذى يتحكم فى السلوك ويسيره : « ان سلسلة الأحداث التى تشمل الثورتين الأمريكية والفرنسية وابتكار الرواية وظهور علم النفس الحديث وانتصار الشعر الغنائى ، كان من شأنها تفجر ثورة نفسية وكذا ثورة اجتماعية — وان كانت الثورة النفسية هى الأولى فى التفجر · ولقد أطلق على تلك الثورة ، اذا ما نظر اليها على أنها الاطاحة بالأفكار والأشكال الفنية ، اسم « الرومانسية » الذى أصبح اسما تقليديا ، وان كان هذا الاصطلاح ضيقا محيرا فى ضيقه · فهو يعرف القليل جدا ويحدد تحديدا ضيقا للغاية ويؤدى الى تمييزات خاوية بين الرومانسية الحقة وما قبل الرومانسية و « العاصفة والعذاب » Sturm und Drang والسنتمنتالية والرمزية الى آخر تلك الحركات ويبدو لى انه من الأفضل أن نسمى الحدث المركب برمته « الاقتحام » The Break through يتسنى لنا تأكيد الدخول التمثيلى لصوت جديد فى محاورة الرجل الغربى مع نفوسه المتعددة · ولقد تميز ذلك الاقتحام ليس فقط بانفصال علم النفس عن الفلسفة واحتلال الأغنية الشخصية والرواية النثرية التحليلية (وما تبع ذلك من خضوع الحبكة للشخصية) محل الأنواع الأدبية الرئيسية التقليدية ، وانما تميز كذلك بذيوع نظرية فى الثورة كسلعة قائمة بذاتها وذلك المفهوم الجديد الشهير للجوانية · وان المرء ليشعر بالاغراء لأن يقول ان ما يميز هذا التفجر هو ابتكار نوع جديد من النفس ومستوى جديد للعقل ، ذلك ان ما كان يحدث منذ القرن الثامن عشر يبدو وكأنه نمو عضو جديد أكثر من كونه اكتشاف طريق جديد لوصف التجربة القديمة · وان انتصار النظرية القائلة بأن الجنون ليس تسلطا وتملكا لقوى خارجة عن النفس وانما هو فشل داخل النفس ذاتها ، هو مثال يوضح هذا التغير الذى نتحدث عنه · ولقد قدم لنا ديديرو Diderot أول مثال (كما قدم لنا فرويد المثال الأخير) عن ادراك أن الانسان مزدوج فى أعمق أعماق روحه ، وانه فريسة لنفسين متصارعتين متساويتين فى كونهما كليهما ذلك الانسان · ولقد شعر الانسان دائما بذلك الصراع الذى وصف ، تقليديا ، على انه قائم بين الانسان والشيطان أو بين الجسد والروح : ولقد كان القول بان طرفى النزاع هما الانسان والروح هو الايحاء الثورى · ومن علامات عصر الاقتحام هذا المميزة الانحلال والفحشاء · لذلك نجد أن روايات ذلك العصر تفسح المجال وتفتح الأبواب على مصراعيها لتلك العواطف السفلية المكبوتة (التى يصر العصر على أنها صادرة عما يسمية فى غموض محير « القلب » لتقتحم حصن الثقافة الراقية · ويبرز جنبا الى جنب مع ديديرو (أو ريتشارد صن أوروسو) فى انتفاضة القرن الثامن عشر التشنجية الماركيز دى ساد الذى يقف رمزا عند مفترق طرق علم النفس والثورة بروايته «جستين» Justine وهنا تتضح لنا سمات عصر الاقتحام أكثر وأكثر: فالعاطفة قبل المنطق ، والدوافع فوق القانون · أى أن المعايير ، بلغة أخرى ، قد انقلبت فأصبح المتهم يحاكم القضاة ، والمنحرف يهزأ من السوى ودعاة التخريب والموت يسخرون من المدافعين عن الحب والحياة · بل ان التمييز بين الله والشيطان ، ذلك التمييز الذى كان يقوم عليه التوازن النفسى فى أوروبا ، أصبح فى خطر داهم يتهدده ·

وتشير ثورية « الاقتحام » جليا الى فتح أبواب الكبت والكبح على مصراعيها لتقتحم الليبيدو معاقل الفضيلة والتعقل محتلة مكانهما · وان ما يميز اقتحام الليبيدو لمسرح الفن الأوروبى هو ظهورها ، ليس بالمظهر الذى يميز الشهوة والتفجر ، وانما بعينين خافضتين وبيدين متشابكتين خجلا وفى رداء الصبايا الأبيض



الناصع . وهـذا الاقتحام رغم مظهريته البرئية التى تحاول عبثا اخفاء عوراته ولو بورقة توت شفافة ، مضاد بطبيعة الحال فى جوهره لروح الدين وان كان لا يتخذ دائما هذه الصورة . ولقد تكشفت النفسى عن دروب ملتوية وحنـايا معتمة وجذور متأصله فى غيـاهب الخوف والضـياع والعقد . وانعكس كل هـذا بدوره فى الرواية الأمريكية التى هى ، وفقا لارضيتها وجذورها ، رواية رعب أو ما يسمى بالرواية القوطية يصفها فيدلر بقوله : « ان الرواية عندنا ليست مجرد هروب من التوقيت الطبيعى لعالم الواقع بحثا عن مثل أعلى (معتم خال من الجنس) .. وانما هى بصورة محيرة مربكة ، رواية رعب ، غير واقعية وسلبيه ، سادية وميلودرامية ـ وما هذا الا أدب الظلمة والغـرابة والالتـواء فى ارض الصـور والاثبات » .

ولقـد أدت تلـك السـنتمنتالية أو تفـجر الاحاسيس من مكانها دون تحكم أو رقابة ، لما يقول المؤلف ، الى ذوبان عصر التعقل فى لجج من الدموع والفجور ، ولقد تسلطت الحساسيه والغوايه والانتحار على الفن حتى قبل أن تتحكم الأشباح ويسود جو المقابر ليخلق كل هذا صورا غريبة من الظلمـة تقود الى عصر التحـرر من الخوف . أما تحت تلك الصـور الغريبة فيعتمل ادراك أن الأشباح التى ثابرت بعد فوات عصورها القديمة ودخلت عصر المسيحية لم تمت وانما كبتت ودفعت الى الاعماق وان «طغيان الخرافات» أبعد ما يكون من تلفيق الكهانة المكيافيلية وانما هو من تدبير وايعـاز حالة عـدم الامان الداخلى العميقه والشـعور بالاثم النابعين من عالم دفين يسوده الكابوس ولا يمـكن ان تزيله قرارات تحكمية أو أن تكبحه حواجز . ولقد ادرك المجتمع الحديث ان تلك المخاوف والاهوال ليست بآلهة أو شياطين وانما هى جوانب وثيقة من عقولنا ذاتها « وهذه الصور مشتركة بين الجميع تربط فيمـا بينهم فى عالم اللاوعى ، عالم الاحلام فى « ثقافتنا المتعددة الجوانب ، وهى تكون اسطورة بأعمق ما تعنى هذه الكلمه ، على الرغم من انها ليست من الاساطير التقليدية » . ويتضـح هذا العـالم السحرى أكثر فى وصف ديديرو لرتشارد صن : « انه هو الذى حمل الشـعله الى خلف الكهف المظلم ... ولقد باعت الشبح الظافر الرابض فى مدخل الكهف ، فتكشف المارد الاسود الذى كان متواريا خلف الشبح . » والصـورة واضحة فى دراميتها ، فالظلمة تتبدد ، والسراديب تتكشف، والمكبوت ينطلق عاتيا معربدا . وعن هذا العالم الطليق المتحرر من كل قيد ، عالم الرمز الذى يعكس عالم الواقع ويفتح مخـرجا يتنفس منه الانسان وهو فى سـجن عاداته واصفاد عقده وقيود كبته ، يحدثنا فيدلر : « هناك مكان فى حياة الناس تدمى فيه الصور وتثرثر فيه الاشباح وتصرخ فيه الصبايا وتهرب الى الابد عبر مناظر غريبه عامضة خوفا من اعداء لا اسماء لهم ، وهذا المـكان هو بطبيعـة الحال عالم الاحـلام والآثام المكبوحه والمخاوف التى تحرسها .

وترتكز رموز ومعانى روايه الرعب التى تجسد هذا العـالم على « ادراك عزلة الفرد الروحية فى مجتمع انهارت فيه كل نظم القيمة الاجتماعية أو تحولت الى كليشيهـات خاوية . ويميز موقف كتاب رواية الرعب تجاه الغربة التى يدركونهـا بتجـادب وتنـافر جوهريين متلازمين ابدا . فرواياتهم تصور ، من ناحيه ، الخوف من العزلة التى هى قرينة الحرية ، وتقوم ، من ناحية أخرى، بهجوم يقارب الهستيرية على كل التنظيمات التى من شانها التخفيف من هذه العزله بردع الحريه» وقد تكون هذه الحرية كتلك الحريه المرعبه » التى قرر هكلـبرى فن ، فى روايه مارك توين الشهيرة ، فى النهاية قبولها حيث انها « تتوافق مع حظه » ولقد جعلته » يبدو أول بطل وجودى ، والسلف غير المحتمل لغريب البير كامى أو ابطال جان بول سارتر او الشـخصيات السلبية التى رسمها ارنست همنجواى فى أوليات حياته » . والذى يجذبنا الى هذا الجو الغامض الذى تعكسه تلك الروايات هو ارتباط الصورة بجذور كياننا. وتذكرنا التجربة التى نعيشها عند قراءتنا لهذه الروايات بعملية التطهير عند ارسطو التى نمر بها عند تعرضنا «للخوف» والشفقة من خلال اندماجنا فى الجو الدراسى المأسوى . فمن خلال ارتعاشة الخوف وانتفاضة الشفقة وتنهداتها نتحرر شيئا فشيئا من الخوف والشفقة . وهذا يفسر انجذابنا نحو رواية مارك توين ، وما شابهها من الروايات ويلقى الضوء على « لغزها الجوهرى » الذى يكمن فى « غموضها وازدواجها » مرعبة حقا ولكننـا

نشعر بالراحة عند قراءتها حيث انها تطهرنا ، أو تخفف عنا حمـــل ما يثقل كاهلنـا من مخاوف واحاسيس أخرى مترسبة فى نفوسنا ، بل انها تجاوز هذا الى جذور كياننا نفسها فهى، كما يقول فيدلر، «نابعة من ذلك الجزء من العقل حيث لاتوجد مشكلات وانما الموجود هو مجـرد تجارب ، وان مفازعها هى من ذلك الضرب الذى نعرف جيـدا كيف نعيش معه ، حيث ان ذكرياتنا لا تجاوز فى عودتها الى الوراء تلك النقطة التى بدأت عنـدها هذه المخاوف تتسلط على نفوسنا » ٠

والرمز الرئيسى فى روايات الرعب تلك هو « الصبية الهاربة » التى يتسلط عليها ويطاردها معذبها الذى يعانى فى ذات الوقت ، من تسلط صيبته وتعذيبها له ٠ وتكتمل الصورة الهستيرية بالريف المسكون بالاشباح حيث تجرى المطاردة ٠ انها مطاردة دائرية فى عالم معتم لا يعرف النور يطارد فيه الذكر الانثى ويعذبهـا وهو فى نفس الوقت مطـارد معذب ٠ وعلى أرض تلك المطاردة الموحشة تبرز القلعة التقليدية المسكونة بالاشباح ٠٠ وتحت القلعة توجد تلك « الزنزانة : ذلك الرحم الذى برزت من عتمته الأنا أول ما برزت ، وستعود الى مقبرته فى النهـاية ٠ وتحت غطاء سلطة الأب المتداعى ترقد الأم بسـوادها الذى يتصوره كاتب رواية الرعب على انه سجن ، أو حجرة تعذيب لا يسمع منها صراخ الروح المخطوفة اما طوابق القلعة الخربة العليـا والسفلى فتمثل المخـاوف المتناقضـة الراقدة فى قلب الرعب القوطى : رعب الأنا العليـا بقبابها الشـامخة المتهاويه وان كانت لم تتحطم تماما بعد ـ ورعب الهو الذى يزخر ظلامه الدفين برؤى معتمـة لم يلمسها أى مقتحم لتلك القلعة » ٠ ويتضـح من هذا التقسيم للقلعة التقليدية فى روايات الرعب أن موقع الذكر فى الطابق العلوى ، أى انه النور والعقل والسلطة ، أما موقع الانثى فهـو غياهب زنزانة سفلية ، اى انها الشهوات والاحاسيس المكبوته ، وبلغة أخرى هى « السـواد » : ولقد تداعت القلعة وتفجر ذلك السـواد طاغيا على ما علاه ٠ ولنعد الى وصـف فيدلر لهذا الموقف : « يعنى مبدأ الانثى فى أوروبا الحديثة «القلب» ، أى اللاوعى ، كما يعنى مبدأ الذكر « الرأس » أى الأنا العليا ، لذلك فان اقتحام الالهة العظيمة لا يعنى فقط غزوات جديدة داخل الاعماق ، وانما يعنى كذلك نكرانا للأيدلوجيـات والمعتقدات السائدة » ٠ وهذا بدوره يحتم » بعض الثورة ضد سواد الانثى حيث انه لا يمكن بدون ذلك أن تقوم حضـارة أو علم أو قانـون أو ادراك حق البتة ، وان كان فى نفس الوقت لا يمكن نكران هذا السواد تماما والا فانه سـيعود فى صورة كابوس أو فن أو فى عبادة السحر أو فى الادب الرومانسى لتحطيم كل شىء اقمناه رغما عنـه ٠

وفى هذا الجو المحموم غالبا ما توضع الحوائل التى تفصل العاشـق عن عشيقته « كالزواج أو الخطوبه أو المرض أو الطبقة أو اللون أو أخيرا ، درجة القرابة التى تحرمها عليه » ٠ وتتشـابك العـلاقات فى عتمتهـا بين الأب والأم والاخوة والاخوات بصورة هستيرية محمومة : « اذا ما تحول ثالوث الزوجة ـ الزوج ـ العشـيق الى ثالـوث الأخت ـ الأب ـ الأخ فان هـذا يغوص بالتركيب الى أساسه الأوديبى ويصـعد به فى ذات الوقت الى درجة التجريدات الميتافيزيقية ٠ فتصبح العروس المحرمة هى المطلق أو المستحيل ذاته : وعندئذ تصعب معرفة هل العاشق يطارد أخته أو انه يطارد الأفق ٠ والنهاية الحتمية فى أى من الحالتين هى الموت ٠ ولقد لاحظ الشاعر أندرو مارفل فى بساطة أن القبر مكان رقيق خاص وان كان فى الواقع لا يتعانق فيه اثنان ٠ وهو فى هذا المخطىء أشد الخطأ ، فهناك عشرات من الروايات العاطفية (الى جـانب قصص ذلك العاشـق الشـهير للموت ادجار الان بو) حيث يكون القبر هـو الفراش الوحيد للزواج وحيث يمتزج فى براءة تراب الذين لم يكن فى استطاعتهم التعـانق على وجه الأرض بـدون اثم ٠ ذلك ان الموت كما يعاقب فهو يعفو ، وكما يبدو انه يفرق فانه يجمع حقا ٠ ان هذا هو الجانب المعتم للأم العظيمة نفسها ـ ذلك الاسم المرعب (وان احتوى على لذة مبهمة) لانزلاق وعى الذكر فى غياهب الأنثى التى سـقط منها سـقطته الأولى الى الألم والانشقاق والرغبة اللا نهائية » ٠ والاشارة هنا الى الخطيئة الأولى حيث انزلق الذكـر الأول فى متاهات الأنثى الأولى بعتمتها وضياعها ٠

ونعود الآن بعد محاولتنا الخوض فى مسالك ودروب تلك الدراسة الوعرة لنقول انها تكشـف لنا عن صورة أدب معتل فى غالبيته ، أدب غير قادر لقصوره الجوهرى على معالجة الجنس فى نضوجه ومن ثم يندفع مبهورا ببريق الموت المعتم الذى يطل بسـحره الأبدى من أفق الرومانسية البعيد ـ بما فى ذلك الأفق من مراهقة جنسـية وعاطفية وفكرية تتسرب فى دروب ملتوية وصور شوهاء كمتنفس لها ، لتكشف فى النهاية ماتنم عنه من شذوذ ٠

ان « الحب والموت فى الرواية الأمريكية » هو كتاب بحاثة متعمق ، جـذور ثقافته متشـعبة ومتأصلة مما أثرى هذا البحث المثير فى دروب النفس البشرية ومنحنياتها وأعماقها ٠ وهو بحق ذخر للكاتب الخـلاق والنـاقد المتعمق والدارس الجاد على السواء ٠

عن الحب والقاهرة

شعر: يسرى خميس

لم يتحمل حبنا سوى الهواء والأعشاب
ونقنقات الضفدع المكرورة
وظل مستشفى أمامنا
يعكسه المصباح
ليلتها ..
لم يحتوينا غير شط النيل والمساء
والرقة الحزينة التى تفوح من عيونها
وعطرها .
بحثت فى مدينتى ـ القاهرة العظيمة
عن مقعد لعاشقين ، لم أجد
بحثت فى جيوب كل شارع ومنعطف
قلبت معطف المنازل المغلقة النوافذ
صعدت سلم الخدم
فتشت أدراج الخرائب المختفية
نظرت فى محاجر العيون الضاحكات الباكية
وفى كهوف الصمت والندم
نزعت ثوب الشمس والتراب والجريمة
رأيتها عارية كالوحل
صرخت فى الساحات والصالات والمعارض
صرخت فوق مئذنة
دققت أجراس الكنائس الملونة
قرعت أبواب الجنون والصمود والضجر
بلا نتيجة . الوقت كالحجر
سقطت مجهدا استف ترب الأرض
أليس فيك مقعد لعاشقين ؟
أواه يا قاهرتى الواسعة العظيمة
تصورى
سترتى الضيقة القديمة
أوسع منك ذلك المساء !

ترنيمة المزمور التشكيلي

دراسة عن أعمدة الفن التشكيلي في العراق

تتأرخ وبشكل ضبابي المعالم الفنية في العراق ما بين الحرب العالمية الاولى ولغاية الستينات ، بحيث لا يمكن كشف الخطوط العامة التي تعكس الميزة الثابتة للحركة التشكيلية الا من خلال انتاجات قليلة غير مكتملة المسحة أو هي قد توقفت اثناء مسيرتها المضنية .. كما حصل للفنان جواد سليم . (١)

فما هي الترنيمة الفنية التي أعطاها مزمور تلك الحقبة التاريخية ؟ ثمة أمور جوهرية تمر في حياة الانسان اليومية دون ان يتأملها لتوحي له بمفتاح فكري واضح الرنين كصوت الجرس .. بل وبعضها رهيب كالعدم .

منها : ـ أن بعض الغيوم قد أوحت للانسان القديم بأشياء كثيرة ومثيرة وهي أيضا أوحت لـ «ميكل انجلو» قبل رسمه كنيسة «سكستين» بروما .

دون أن تثير هذه الملاحظة (اثارة مهمة) متأملا آخر عاديا .. ثمة لذة عارمة يشعر بها متسلق جبل (مفكر) ، تطفو بالسعادة طالما ان عينيه مشخصتان الى القمة .. على الرغم من معرفته بالحقيقة الهائلة في مسألة الانحدار التي تعقب وصول القمة وطرح السؤال : ـ

« ماذا وراء القمة ؟ »

ماذا اذن وراء « جواد سليم » وفائق حسن؟ ماذا أعطى كل منهما حينما بدات ترنيمتهما الفنية الاولى ؟ .. وقتما تشكل مزمورهما الاول في كتاب الفن العراقي ؟ .. وبماذا توحي الينا اعمالهما ؟

بدأ فائق حسن حياته كنحات انساق خلف تشكيل النماذج الطبيعية وصياغتها بما يستطيع ان تفرضه ملكاته وقدراته على تحقيق ذلك .. وبمبارة لما يتجسد أمامه من عمل صديق شبابه « جواد سليم » ، وقتما كانا يتباريان على عكس الشكل الطبيعي ببراعة تعتمد على التقليد الاستنساخي للواقع دون فكرة مسبقة ودون هدف . وبمعنى أمتن ، من غير مبرر منحدر عن مبدأ معين يستجلي حقيقة ما تمثل مشكلة لابد من معالجتها بصياغة فنية يقبلها عن دراسة .. كان (فائق وجواد) يرسمان بدقة متناهية تحاكي الشيء المرسوم تماما دون أن يعلما بالسبب المهم المختفي وراء ذلك .. وكانا يشعران باللذة من نقلهما المشهد الطبيعي نقلا ميكانيكيا .. ولم يعطيا اهتماما الى الشعور بموطن الفن الحقيقي أو الهدف الأساسي من العمل الفني .

شكل (١) زقاق بغدادي ـ ١٩٦٤ ـ فائق حسن

(*) ولد النحات والرسام جواد سليم في أنقره عام ١٩١٩ . درس فن النحت في البوزار على يد (كاومونت) ثم أتم دراسته في روما تحت اشراف (ذونيللي) وبعد أن انتهت الحرب العالمية الثانية سافر الى لندن لاتمام دراسته في (سليد سكول) . توفي عام ١٩٦١ ولم يسعفه الحظ ليرى افريزه الكبير في ساحة التحرير ببغداد كاملا شامخا يروي للأجيال قصة الشعب العراقي وكفاحه ضد الاستعمار .

بقلم: شوكت الربيعي

ولم يتوصلا الى الانتاج الذى يتخلله التفكير من أجل ايجاد شيء جميل جوهرى له خطوطه الأساسية وسماته الواضحة .

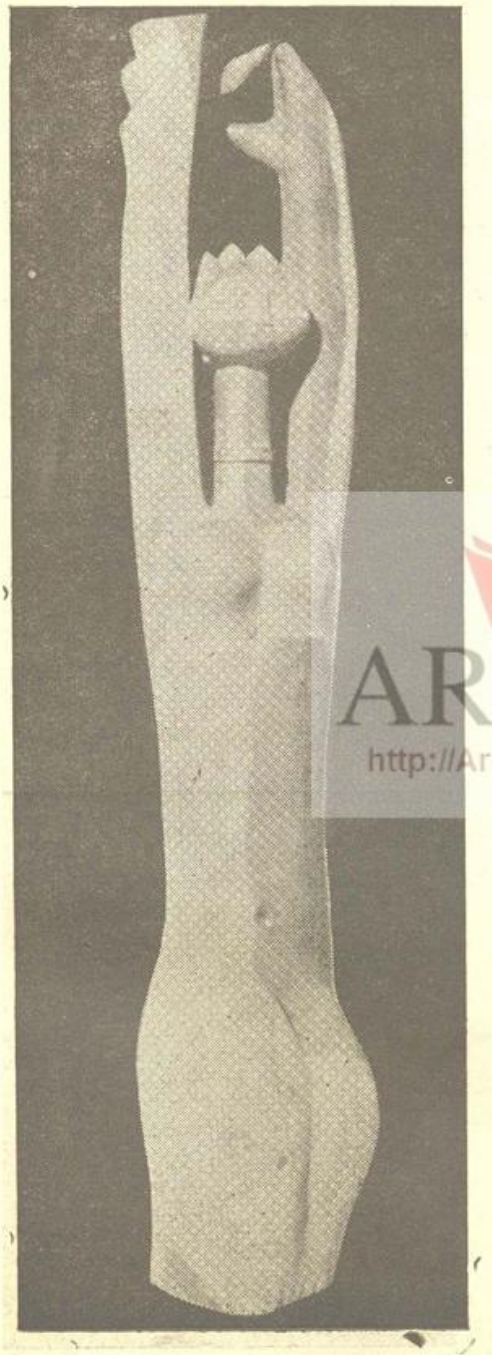
والحقيقة التى تتجلى من ذلك ، هى أن تلك الفترة تمثل صورة صادقة لما كان عليه فن الرسم فى العراق من منزلة انحصرت في مجال تقليدى لا تتخلله دراسة أو تحليل على النطاق الأعم . عدا محاولات « عبد القادر رسام » الطبيعية والتى اندفع « فائق حسن » الى تقليدها، لأنه كان معجبا بالاخير اعجابا لا حدود له .. وبعد أن حصل على موافقة الحكومة العراقية فى الثلاثينات على ارساله الى الخارج لاتمام دراسته الفنية .. بدأت مرحلة أخرى .

اصطدم « فى باريس » بأحداث جديدة وعالم آخر جديد .. بانتاجات فنية مرعبة فى روائعها .. وبمتحف اللوفر .. وصالات العرض العديدة وانسان باريس .. وبالموجات الجديدة التى اجتاحت أوربا ابتدا من عام ١٩١٢ وامتدت لتشمل سائر انحاء البلاد الغربية ، فالعالم .

وكان على (فائق حسن) — وهو المبتدىء — أن يجد العلاقة بين تركيبه البيئى والنفسى واستعداده الفنى ، وبين مفاهيم هذا العصر بما يحمله من معانى وتطبيقات ومعالجات فنية تنزع الى هدم الموضوع واعادة تشكيل شكله من جديد .

واذا « هو » امام موقف حديث .. يجب أن يضع ازاءه موقفا يستطيع بواسطته فهم موقعه من الحقيقة الكبرى .. حقيقة هل يمكن أن يكون فى هذا الوضع الجديد شيئا ما مهما ؟

وبدأ التأثير النفسى يأخذ مجراه الى شبه قرار داخل ذات الفنان وأظهرت لوحاته فى حينها — « وهى دراسية » — التمزق الذى عاناه . وهو امتداد بلورى للتمزق الفكرى الذى كان يعانية المفكرون والفنانون الفرنسيون خلال سنى الحرب الاولى .



شكل (٢) تمثال من الخشب جواد سليم

كما ظهرت لوحاته متأثرة بذلك شكلا ومضمونا (*) وموضوعا ، كما توضح ذلك رسومه فى باريس « البوزار » .. الا انه استطاع التعرف على جزء يسير من ذاتيته .. من شرقيته ، المنبثقة عن طينته . فبدأ ينحو منحى واقعيا ، معتمدا . على وضوح الخط واللون وشغل المساحات .. ومن هذه الامورة رسمه المواضيع الشعبية والملاحظات العابرة والحركات الوقتية — « يدلل على ذلك لوحاته فى الأربعينات » — وبعدئذ راحت أشكاله الفنية تقنع المشاهد بأن ثمة مشكلة يعيشها هذا الرسام .. وان ثمة حلولا يجب وضعها بمضمون متفرد أو أقرب الى ذلك وباخراج واضح وبالكم الجيد والكيف الأخاذ .. واخيرا البحث عن قيم جديدة تقابل العالم الجديد ككل كامل .

وفى الحرب العالمية الثانية لاحظ ان الكثير من الرسامين البولونيين الذين احتك بهم — قد اثروا عليه فمال الى طريقه « تاميل بيسارو » المعروف براند التاترية .

وهنا استقر فائق حسن على رسم المساحات الكبيرة فى مواضيعه ثم بدأ يستقطب هذه الفضاءات بأخرى متقطعة ذات « شحن » لونية تثيرها الانعكاسات الضوئية لامتزاجها بها « كما توضح ذلك لوحاته « البيساروية » الموجودة لديه شخصيا .. كان استقراره هذا لفترة قليلة اذا عدت بعمر الزمن الفنى الذى قطعه .. اذ بدأ يعود الى قلقه — بالضبط كما يفعل « ماكس أرنست » — فعكس حقيقة الاحساس النظرى الذى يجول بذهنه مكتفيا بتحقيق سطوح تدلك على موطن الدافع الخارجى المحيط به .. والحقيقة أن لوحاته (الأعراب) هى التى تمثل مضمونه الصادق سواء باللون او بالتكنيك او بالتخطيط Drawing أو بـ Form

وفى فترة الخمسينات وعبر هذا التحول المفاجىء من معالجة الى أخرى ومن طفرة في التكنيك الى طفرة أخرى ، كان كثير الشوق الى رسم المواضيع البيئية بنكهة حارقة تعد بحق « فائقية المضمون »

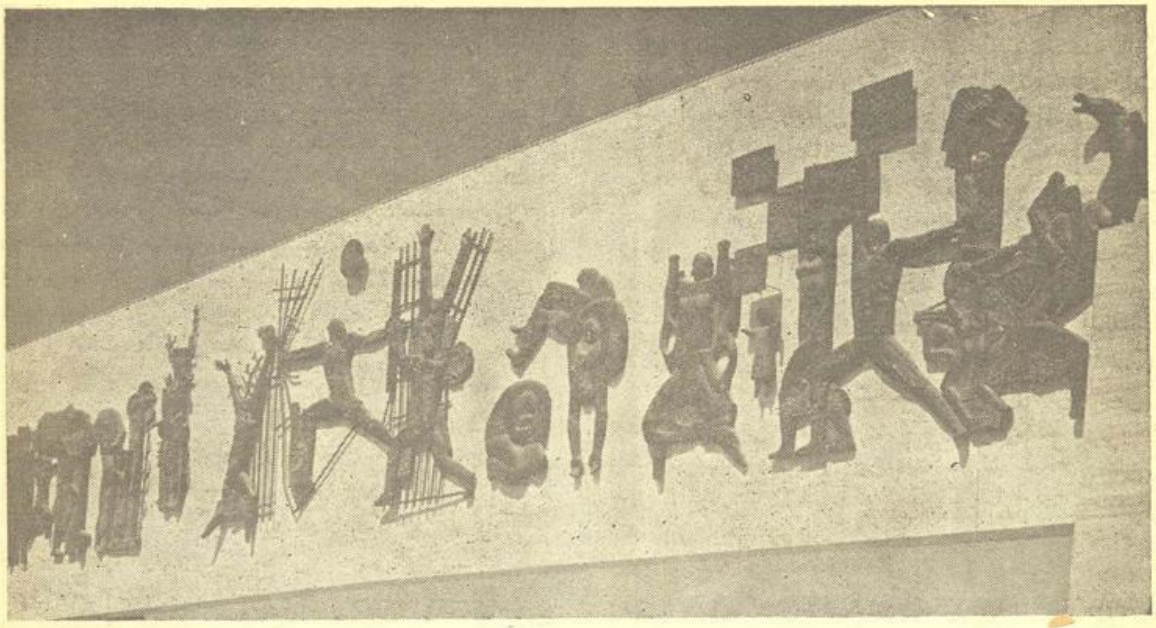
وقد تكون بعض لوحاته الأخيرة « تاشيه » Tashism الأسلوب أى انها عبارة عن بقع لونية متجاورة لا تدل على شىء معين حيث تشعر العين بالمساحات اللونية المتقاربة والتى لا توحى بشكل او موضوع سوى الذى يحدد معالمها التشخيصيه .. وهو الخط فقط .. الا ان الفنان بحكم سيطرته على اللون، استطاع ان ياخذ المشاهد ويجبره على الاقناع الدال فيما بعد على المضمون (بالنسبة للمتتبع) . فاذا حردت لوحاته عن خطوطها لظهرت وكأنها تركيب لونى متجانس أحيانا ومتنافر فى الاحايين الاخر .. ولبرزت ميزة اللون وحده كميزة البقع التلفائية على الجدران القديمة او كالغيوم المختلفه الأشكال وخاصة تلك المتقطعة فى يوم ممطر شديد الرياح .

ومن العوامل التى تساهم فى طفرات فائق حسن التكنيكيه سفره كل عام الى باريس بحكم ظروفه الخاصة مما يهيىء له مجالات عديدة للاطلاع على آخر التيارات الفنية والوقوف على ما يقدمه الفنانون المعاصرون فى فرنسا سواء أكان ذلك فى النحت كما توضحها أعمال « جياكومتى » أو فى الرسم كما تصورها لوحات « دالى » وليجيه وغيرهما وبما تركه كاندنسكى شاكال ودفى وما يتدفق بروحية لاهية فى لوحات «بيكاسو» وبراك .. وما تثيره المزامير الحضارية فى عصر سيطر عليه القلق والتمزق ، بسبب ما تثيره الآلة من شكوك فى قدرة الانسان على الخلق المتجدد والمتطور .. وما تتركه الحرب الاستعمارية فى فيتنام وفلسطين من ردود فعل في عقلية الانسان اليوم .

كانت اذا اعمال الفنان بصورة عامة مرتبطة بالذهن وبالتصورات اللاشكلية التى تتضمن الأبعاد المنظورية المختلفة بسطح واحد .. وباخراج يتمرد على واقع ناقص لايلتقى والمجرى الفكرى لكل فنان انسانى التفكير صادق فى تجربته ، باحث عن حقيقة مرتبطة بلحظة الكشف عن الأرضية الدائمة .. وهى فضاء لا محدود غائر فى أعماق انسانية خيرة بحثا عن شعاع يفرض بقاءه « القبلى » برمز ثابت واضح

وكان « فائق حسن » قد أثر بذلك على العديد من تلامذته من الرسامين كـ «اسماعيل الشيخلى» الذى كان مرتبطا فى بداية حياته الفنية عام ١٩٤٤ بما يرسمه (فائق) من مساحات كبيرة متضادة فى درجة اللون .. ولفترة تأثره بـ (أندريه لوت) و « دوبا » فى البوزار . وقد اتخذت لوحات « فائق حسن » الاخيرة نفس التحولات المعهودة عنه .. وانه الآن يتجه الى تجريد لا علاقة له بالواقع أبدا موازنا بين حبه لبيئته وبين حساسيته بالنسبة للعالم الخارجي المتمثل بتطور الفن التشكيلى الاوربى على نطاق الاعم .. ومع هذا فمادامت تحولاته هذه تعد تجريبية .. فأمامه وقت ليس طويلا كما يبدو

(*) المضمون غير الموضوع وهناك خطأ شائع يقع فيه بعض المفسرين فى تحديد معنى المضمون الفنى والأمر الواضح هنا ان المضمون هو المسحة اللازمة لعمل الفنان الواحد وتكنيكه وملامحه المتميزة بينما الموضوع هو ما يعالجه الفنان فقط .



شكل (٣) نصب الحرية ـ جواد سليم

ليعود الى حنينه الدائم للبيئة .. حيث مضمونه الحقيقى المتميز سواء فى اللون أو فى الخط .. ويبقى السؤال « ماذا تعنى ترنيمة مزمور (فائق حسن) هذه ؟ والى اين ؟ هل هو رجل حقق ذاته ؟ ماذا اذا وراء القمة ؟ لاحظ الشكل (١)

ماأكبر السؤال الذى تطرحه وجوه « جواد سليم » فى لوحاته وما أشد لوعة من لا يقدر على الاجابه عن هذه الامور .. هل ستتبدل تلك الاحزان المبرحه .. وهل ستجف مآقى نسائه ؟ من يعلمنا ما نوع الأحزان وما أحر الدموع وما أقسى الحرمان الذى تعانيه شخصيات هذا الفنان ؟ لا يستطيع أن يجيبنا سوى « جواد سليم » فى بعض اعماله الرائعة .. وليست مشكلة تلك السطور التى تكتب عنه .. فقد كانت مجبولة بالمديح ازاء الألم حتى تعفرت العيون من عبارات منغمة متسلسلة لا تعطى افهاما عنه الا كونه لغزا شبيها بصوت غريب يمر في ليل شتائى فيدهش العذارى فى خدورهن

ولكن المشكلة العظيمة هى فهم الصورة الحقة لفنان تشكيلى عراقى أراد أن يساهم بتحقيق عالمه الخاص الى النهاية : فى دفع المعمول النهجى النابع من مبرر جذرى فى صيرورته الانتمائية التى تبحث عن رشاد العقل النقى سبيلا الى تركيب الصورة الأصلية للرؤية ابتداء من بؤرة المشكلة التى يعانيها .. انه يريد ما وراء حقيقة عالمنا الممزق بكل مظاهره المتعددة وربط كل ذلك بعالم (بغداد ـ الشرق) .. وبروحية آدم الأولى قبل خطيئته .

اذا : هل حقق جواد عالمه الذى أراده .. والى النهاية كاملا ؟ . هل مات وهو فى طريقه الى القمة ؟؟

سؤال كان يردده « بول سيزان » وفكر به الكثير من الفنانين العظام .. ومر عليه جورج براك .. ووقف على بدايته بشموخ «بيكاسو» غير اننا بدانا نتوجس الحارته .. حينما شعرنا تدريجيا بالحقيقة التى يريدها (جواد) من خلال طرحنا الأسئله .. لان القيم الفويه تزيح على أوسع مدى ما يمنعها من الثبات ومن ثم شرح مايتداخل فى جوهرها من عناصر الافناع والتخاطب والتعبير والتناقض من خلال شمولية عمله الفنى .. وهذا ما يريده جواد واذا قدر لـ « بيكاسو » أن يهب وجوده تاكيدا واعترافا بحقيقته كفنان معاصر فانه من الصعوبة بمكان التصور بأن « جواد سليم » قد منح نفسه ذلك الوجود الحقيقى المتكامل .. صحيح ان لجواد سليم موقفا بدأت اعماله توضحه وتجسد نظرته للحياة وللافكار .. غير ان مشاركته فى خلق عالم ثورى فى الفن العراقى كانت أولية على الرغم من أهمية دورها فى حصر الرؤية المتميزة للفن التشكيلى فى العراق .. ومن الجدير بالاعتراف ما أحدثه من تغيير فى فن

شكل (٤) امراة وطفلها ـ خشب ـ ١٩٦٣ محمد الحسيني

التصوير والنحت فى الخمسينات من هذا القرن .. وقد مر خلال السنوات العشر ـ (١٩٥٠ ـ ١٩٦٠) بتحولات فريده تحمل تاثيرات « جورج براك » وبيكاسو .. وشفافيه « ماتيس » الاعلانية فى بعض الامور القليلة .. سرعان ما اكتشف وراء ذلك مادته الأساسية فى اختيار المواضيع الشعبية فوفر بهذا الانعطاف « الاصالة من اللباب الشعبى والتاريخى » بتركيز واقتصاد فى الخطوط والالوان والتكوين .. وكلها تعبر عن مضمون شرقى واضح باخراج حديث ثم أراد (جواد) تحقيق مايتداخل فى جوهر الانسان الشرقى الذى تسيطر عليه « الطاقة الاخلاقية» والتخاطب بينها وبين عناصر القوة الاقتصادية التى تحرك وتزيد من التفاعل مع الانسان (*) لاحظ الشكل (٢) ان رسومه فى هذه السنوات العشر تبدو وكأنها دنيا احتفظت بكيانها المميز : دنيا بغداد ، بلياليها ومقاماتها وحفلات الزواج فيها .. وحيث تتحد الاشكال المتألقة فوق منائرها وقبابها واقواسها .. بألوانها الشرقية الساحرة ، وبنسائها واطفالها وبائعى الشربات، ومروضى الخيول فيها .. وليالى الحنة .. وفرحة العروس فى ليله زفافها .. والموت والمرويات اللاتى ينتبن بوجوه نسيبة مفجوعه .. هذا التلاحم مع حب الحياه يسجل عالم جواد سليم الفنى .. وهو بفطنته وخياله استطاع أن يسير على ذلك الخط الواضح فاستوعب ظواهر تكوينه الاجتماعى والتأريخى ـ « مع احد اعتبار تاثره برسوم الواسطى » ـ وفهمه لعصره الحديث « عصر العلم » فربط بين عصرين : ـ شرقى فطرى وحديث ذهنى .. وبذلك حدد أولى خطوات معالمه .. بمقدار متكافىء مع حساسيته بين الرسم والنحت ولو أنه يبدو نحاتا أكثر منه رساما تارة وبالعكس فى تارات أخر .

نظرة تأملية للوحات (جواد سليم) أو منحوتاته التى قدمها بين عام ١٩٥٠ والعام الذى انتهى فيه من وضع « اسكتش » نصب ١٤ تموز .. نستخلص النقاط التالية : ـ

١ ـ الرؤيا الفنية
٢ ـ تحقيق الرؤيا
٣ ـ تأريخيه الرؤيا
٤ ـ أصالتها وتأثيرها
٥ ـ طابعها المميز
٦ ـ عمق الفكرة التى تقدمها الرؤيا
٧ ـ المميزات الخاصة للرؤيه التى تكسو روح العمل الفنى

وهذه النقطة تعتبر فى مفهوم (جواد سليم) مفترق التجربتين المتابعتين المتشكلتين زمنيا :ـ تجربة النظر الى الانتاج الفنى من السطح وتجربة النفاذ الى اعماقه .. ومن ثم معرفة قداسة الفن .

ذلك التوق الى معرفة قداسة العمل الفنى هو : افهام ، وفهم : تلاحم الماضى بالحاضر الذى تغلغلت رؤيته بغزارة من خلال المعنى النسيجى للون حيث الاعماق ، أعماق العمل الفنى نفسه لأستكشاف حقيقته وافكاره ببصيرة غنية وخيال واسع .

لقد عرف « جواد سليم » قداسة مايقدمه ففهم ارتباط انتاجه بالجماهير ونظر اليها بمنظار انسانى ، فتبدلت الرؤيه كليا لتحتضن وجوده الجديد كمفكر وفنان وانسان ومن هنا بدأ التزامه الحقيقى لقضايا الانسان فى كل مكان .. واصبح موضوعه الاول : الانسان . ففى عام ١٩٥٣ اشترك في مسابقة تضم خمسا وخمسين دولة قدم فيها ٣٥٠٠ نحات قطعهم النحتيه وقد

(*) لاحظ مقالنا (الرسم المعاصر فى العراق) ـ مجلة المجلة فى عددها ١٣٨ سنة ١٩٦٨ .

اشتركت أيضا الجمهورية العربية المتحدة وسورية والاردن والعراق فاز « جواد سليم » بالمرتبة الاولى عن منحوتته .

« السجين السياسى المجهول » .

وفى عام ١٩٥٨ بعد ثورة ١٤ تموز المجيدة حقق أبدع رائعه فنية تصور كفاح الشعب العراقى وانتفاضاته ضد الحكم المتعسف الذى نصبته قوى الاستعمار البريطانى .. ويصور هذا النصب حكاية الوجود الانسانى فى العراق لغاية فجر ١٤ تموز وما سيقدمه هذا الشعب من ثروات زراعية وحيوانية وصناعية .. ويضع فى آخر النصب عاملا يشير به الى سيطرة القوى العاملة على وسائل الانتاج وبناء مجتمع اشتراكى علمى زاهر .. تدلل هذه القدرة الابداعية على وجود فنان عربى من طراز فريد استطاع بفطنته وحساسيته أن يعطى للفن العراقى بعض ملامحه المتميزة . (لاحظ الشكل (٣) نصب الحرية) فنان يتمتع بقوة فى التعبير ونفاذ فى التصور الذهنى الذى بواسطته حقق مضمونه الواضح .. ونلاحظ انه يهتم كثيرا بالفكرة .. ولا شىء لديه أروع من تحقيق الفكرة . وفلسفته تعتمد فى ذلك على ـ التغلغل في فهم ابنية مابقدمه من مواضيع وتهشيم سطوحها لكى يعيد بناءها مجددا بتكنيك يحمل المميزات الخاصة التى تكتسب التنوع الفريد لروح الاشياء .

وهو بعكس « بيكاسو » .. فهو عندما يعتريه انفعال فنى معين فانه يطبقه على المضمون الذى اتبعه أو يخضعه لرؤيته الخاصة وهذا اعتبار واضح فى توقفه طويلا عند نعت تصويرى ونحتى واحد : ـ هو خلق مسحة عراقية متميزة تفرض على المشاهد الاجنبى تجليها وعريها ولها خصائصها الشمولية أيضا .

وهو لأنه ملتزم بهذا السلوك يفهم مسبقا ما يريد أن يضعه على قماش اللوحة .. وفى بلوغه هذه الحريه فى الابداع الفنى قد ملك زمام أول الطريق .. او ابتداء ليس فى احتواء العالم الخارجى فحسب ، بل وفي تحقيق الرفض المأسوى للواقع الناقص واقع الفرد العراقى العربى الشرقى . ثم واقع الانسان بصورة عامة. الى ان يصل بهذا الرفض الى ما يشبه الرمز الملهم القادر على التغيير . غير ان هذا الصوت الفريد لم يعد مسموعا الآن .. فى غيابه توقفت التجربة عند منتصف الدرب ولم يكن بالمقدور فهم استمرار حركية عالمه الاخيرة أى أنه لم يحقق عالمه الفنى الى النهاية كاملا .. وهذا هى رجات الفاجعة .

وسوف يأتى الوضع النقدى ـ ان لم يكن موجدا ـ ليبرهن الى أى مدى تاريخى تظل ترنيمة المزمور الفنى التى كتبها جواد سليم فى مخطوطه الفنى فى العراق .. هى المؤثر الاول فى تفتح ذروة العمل الفنى فى الشرق العربى عامة وفى العراق خاصة .. ابان فترة الخمسينات والستينات ..

ويطرح السؤال الكبير ..

هل وقف جواد سليم على قمة وجوده الحقيقى فى الفن ؟

إياب الغريب

(حامى السويس .. يا غريب)

شعر: على ذو الفقار شاكر

سويس المدافع .. آب الغريب
وألقى الرحال على شاطئك
وحنت به ذكريات الرباط
الى ثغرك الجهم .. وادى الندوب
فجاء يدندن حول الممات
ويسمع صوت الضحى للمغيب
سويس المدافع .. عاد الغريب
بأجود خيل ..
على مهرة ضمرت فى الصعيد ..
ثمانين حول
سقاها العطش
وأطعمها كل جوع العبيد
وألقى بها فى هجير الجبل ..
لكيما تكون أشد الخيول
وأصبر شىء ..
اذا ما تعالى صراخ الحديد .
أتاك بدرع ..
ـ وأى الدروع ـ
من السابغات .. ككف القدر
هدية كسرى لفرسان طى
سمرقند شدت حلوق الزرد
وصاغت بخارى عليها الحلى
يقال افتداها بوجه القمر
ودفء الشتاء
بخمسين نجمة
وألفين من أغنيات المساء
بسبع عجاف .. وسبع ملاء

***

سويس المدافع .. آب الغريب
وكالخضر كان ..
فيمضى زمان ويأتى زمان
تغرب فوق جبال الألم
وبين سهول الضنى والعذاب
وعاد اليك ..
ألا تسمعين صهيل الفرس ؟!
ألا تبصرين التماع السنان ؟!

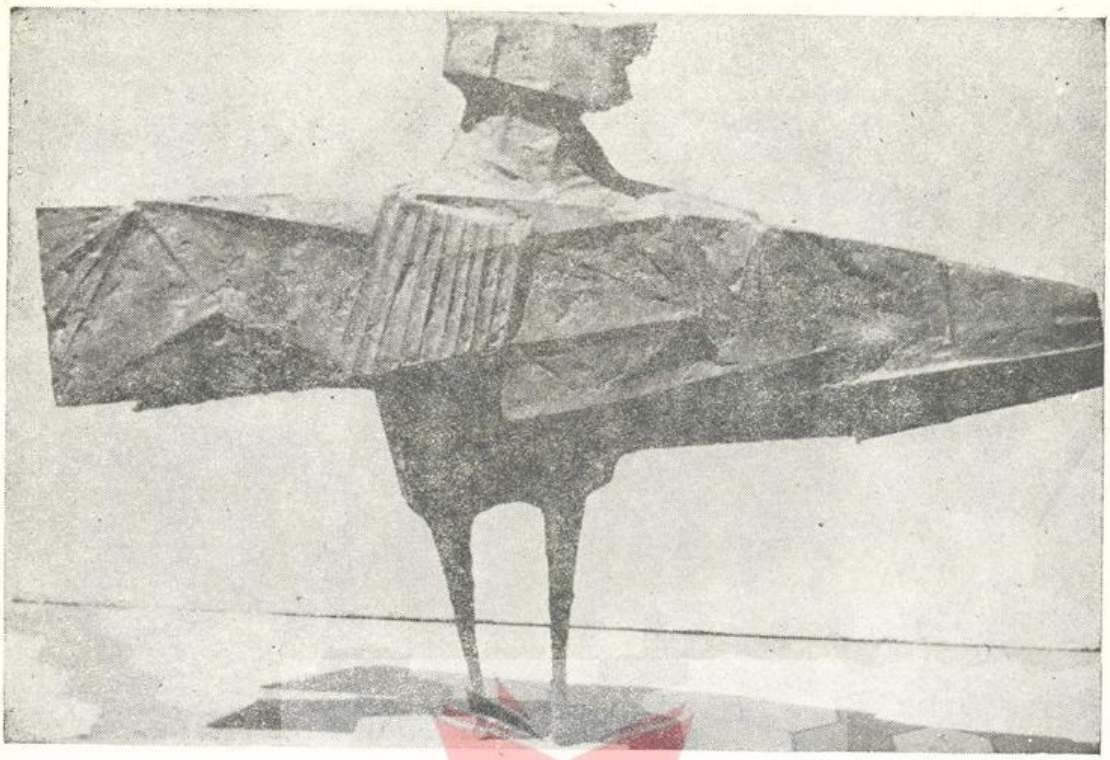
شهرية
الفنون
التشكيلية
يشرف عليها: عماد الدين أبو غازي

الفن البريطاني المعاصر في ألفية القاهرة

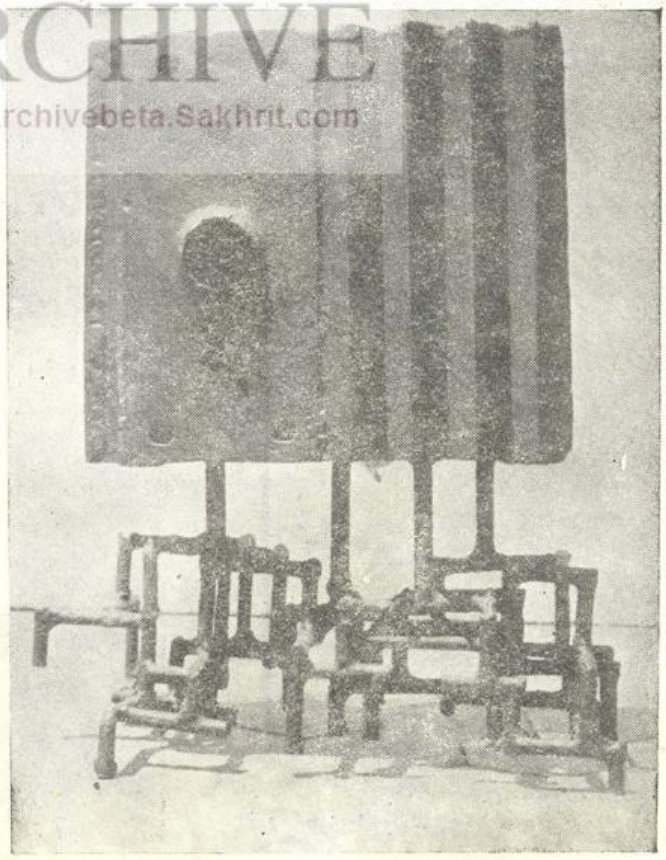
امرأة جالسة ـ برونز ١٩٥٤ ـ ١٩٥٥ ـ هنرى مور

الفن البريطانى المعاصر فى الفية القاهرة

عقرب بحرى اسود ـ ١٩٥٤ ـ برنارد ميدوز



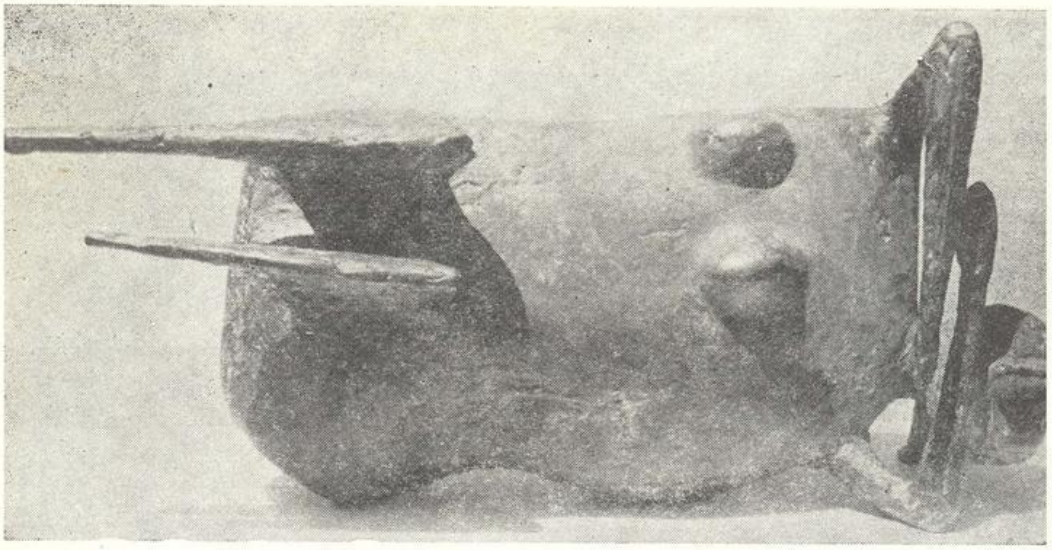
غريب ـ برونز (١٩٦٠) لين تشادويك



طوكيو ـ صلب (١٩٦٢) لين تشادويك

شخص واقف مسنح (١٩٦٢) برونز برنارد ميدوز

البحر (١٩٥٨) باربراهيبورث

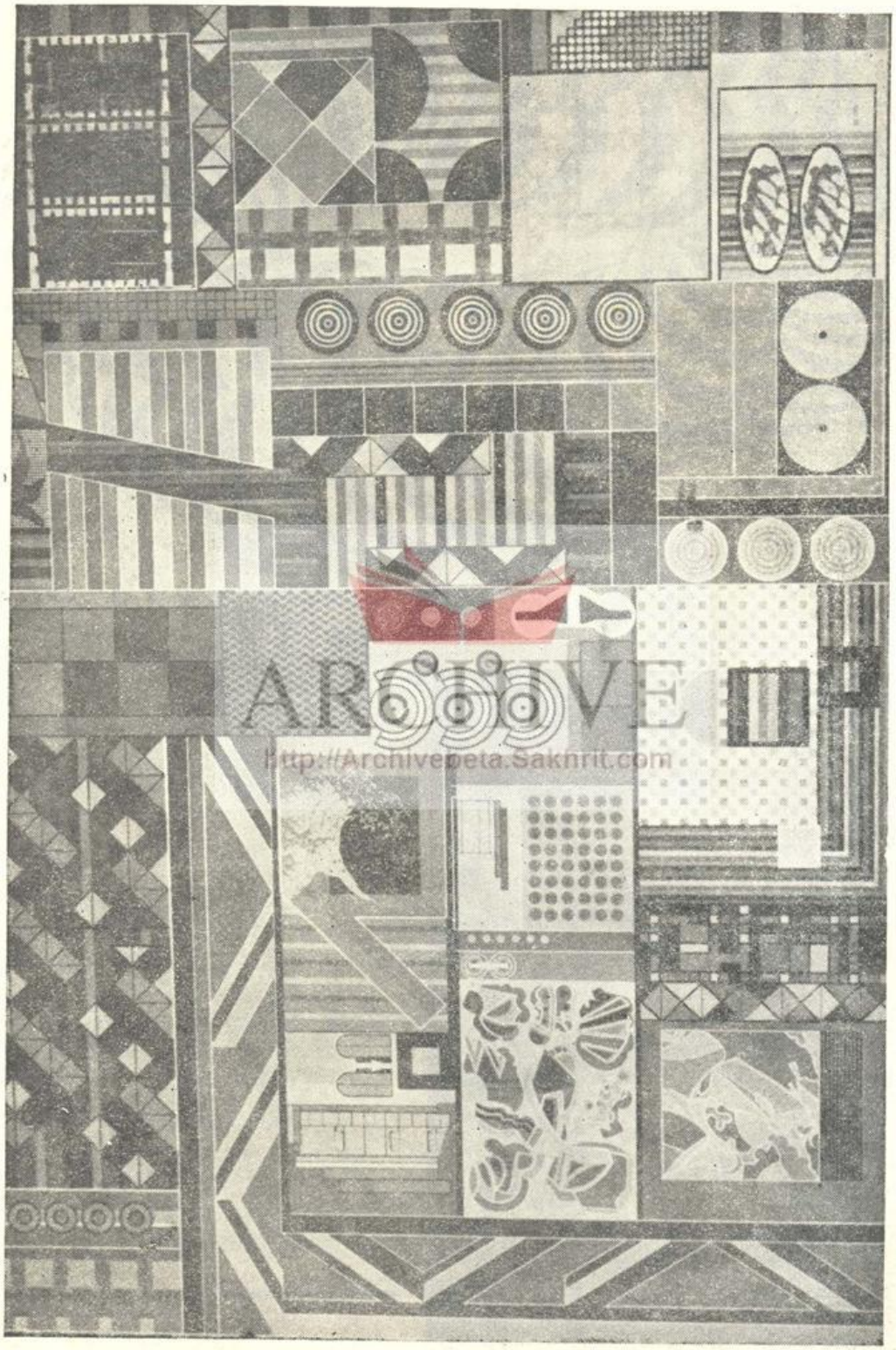


شخص متكىء ـ برونز (١٩٥٨ ـ ١٩٥٩) المجلس البريطانى كينيث آرميتيج

أشكال فوق‌قوس ـ برونز(١٩٤٩ ـ ١٩٦٠) أدواردوباولوزى

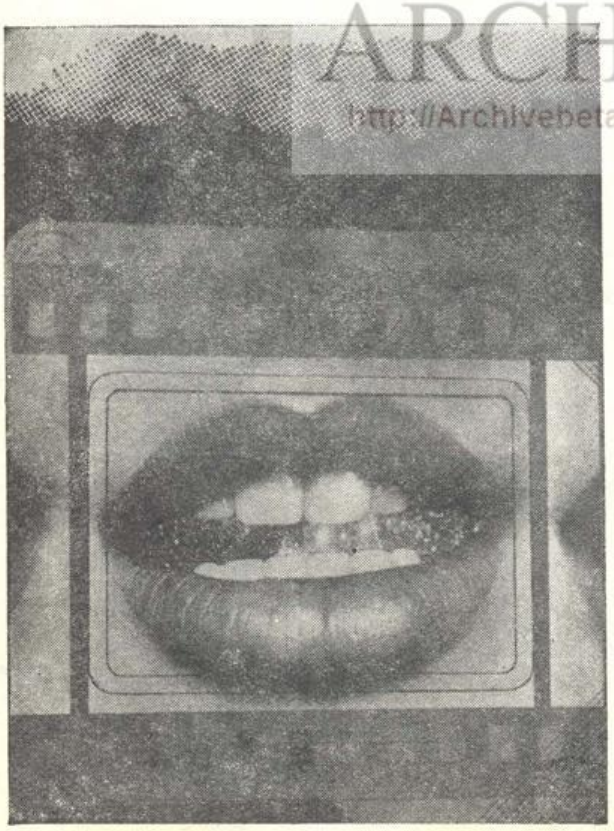
رسم ـ كينيث آرميتيج

طبيعة صامتة ـ ملونة ـ باتريك كولفيد

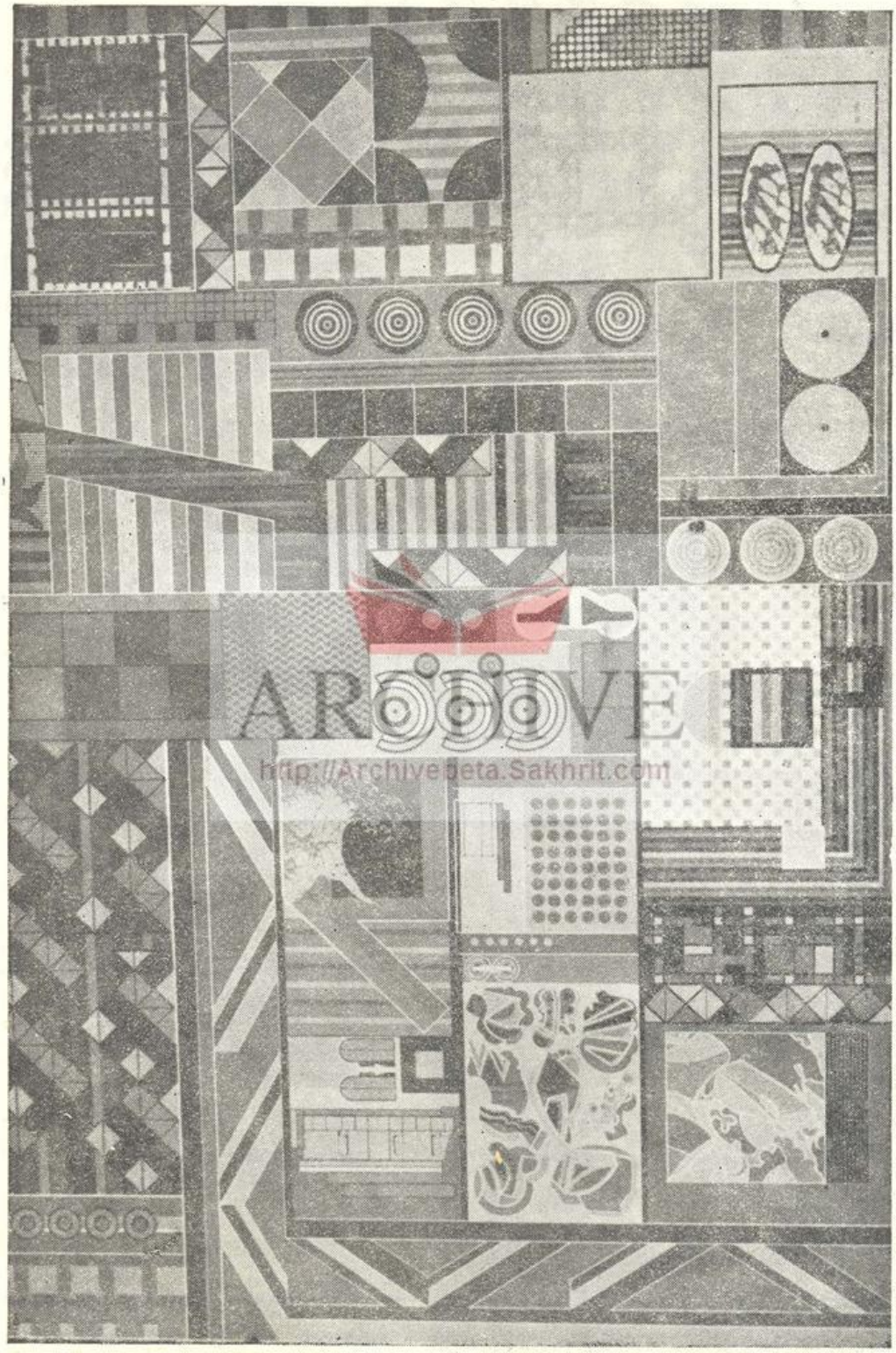


الاهرامات السبعة ـ طبع على الحرير ـ ادواردو باولوزى

شبه دائرة ـ طبع على حرير ـ بيتر شميدن

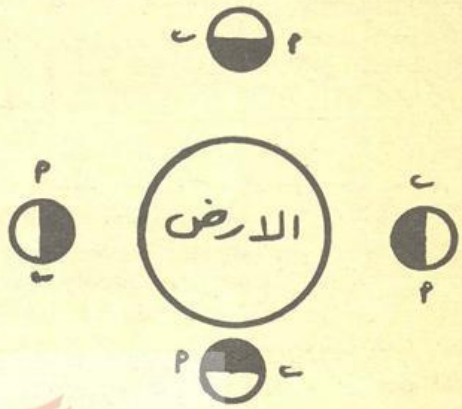


شفاه قابضة ـ طبع على الحرير جوتلسون



الاهرامات السبعة ـ طبع على الحرير ـ ادواردو باولوزى

تبلغ مدة دوران القمر حول محوره نفس المدة التى يدور فيها حول الأرض (حوالى ٢٨ يوما من أيامنا) • ففى المدة التى يدور فيهـــا حول محوره ربع دورة مثلا يكون قد دار حول الأرض ربع دورة أيضا وبذلك يظل مواجها للأرض بوجه واحد • والشكل المرفق يوضح ذلك •



وبسبب أن القمر يواجه الأرض بوجه واحد فان الأرض تبدو كأنها ثابتة فى مكانها فى قبة سماء القمر ، فالشمس والنجوم وسائر الكواكب التى تظل لامعة على الدوام ، تشرق وترتفع ثم تنحدر وتغرب (فى زمن يستغرق ١٤ يوما من أيامنا تقريبا) أما الأرض فانها تظل ثابتة فى مكانها لا تريم • وموقعها فى السماء يتوقف على المكان الذى ترى منه • فعند الخط الفاصل بين الجانب المرئى والجانب غير المرئى ترى الأرض عند الأفق ، وعند المكان المواجه للأرض تماما ترى فى السمت • وترى مرتفعة عن الأفق بدرجات مختلفة حسب المكان الذى ترى منه • أما فى الجانب غير المرئى فان الأرض لا ترى من أى مكان فيه قط • وكما أن للقمر « أوجها » يتغير فيها من محاق الى هلال الى بدر الى هلال الى محاق كذلك تمر الأرض فى نفس الأوجه • ولكن عندما يكون القمر محاقا تكون الأرض بدرا والعكس بالعكس • والطريف أن تغيرات الأرض يمكن أن يتتبعها ساكن القمر لأن الأرض تكون ثابتة فى موقعها لا تشرق ولا تغرب فساكن القمر فى أول الشهر « الأرضى » يرى الأرض مغمورة بالظلام أى فى المحاق ثم تبدو هلالا رفيعا يأخذ فى الاتساع حتى يغمر ضوء الشمس نصف الأرض الذى يكون مواجها للقمر فى تلك اللحظة فتصبح بدرا ، وما أروعه من بدر !(٢) ثم ينحسر الضوء شيئا فشيئا عن الأرض فتتحول الى هلال يستمر فى التضاؤل حتى تصبح الأرض فى المحاق • كل هذا يتم كأنه شريط سينمائى يستغرق ثمانية وعشرين يوما • ما أروعه وأبدعه من شريط •

ويحق للقارىء أن يتساءل : لماذا يدور القمر حول محوره فى نفس الوقت الذى يدور فيه حول الأرض مما يترتب عليه أن يواجه الأرض على الدوام بوجه واحد ؟ ولماذا لا تواجه الأرض الشمس بوجه واحد ؟ وهل هناك حالات أخرى مشابهة لحالة القمر أم أن هذه الحالة هى استثناء فريد من نوعه ؟

والذى يجيب عن هذه التساؤلات هو علم الميكانيكا بل على وجه الدقة قانون الجاذبية الذى هو العمود الفقرى • فما هى الجاذبية وما قوانينها التى تؤدى الى مثل هذه الحالات ؟

ان قوة الجاذبية هى أعجب مافى الكون كله ، ولا تزال سرا خافيا لا يعلم كنهه أحد • أن أول من اكتشف قوة الجاذبية هو العالم الانجليزى الأشهر اسحق نيوتن (١٦٤٢ ــ ١٧٢٧) وتمكن من وضع القانون الذى تعمل به هذه القوة ، والذى أصبح معروفا باسم الجذب العام • ومؤداه أن كل جسمين فى الفضاء يتجاذبان بقوة تتناسب طرديا مع حاصل ضرب كتلتيهما وعكسيا مع مربع البعد بينهما • والعجيب ان هذه القوة تؤثر على الفور مهما كان البعد بين الجسمين ولا تحتاج الى أى زمن حتى يبدأ تأثيرها ! ان كافة أنواع الاشعاعات ، كالضوء مثلا ، لها سرعة معينة (وان كانت هذه السرعة كبيرة للغاية فهى تبلغ نحو ٣٠٠٫٠٠٠ كيلو مترا فى الثانية الواحدة) وتستغرق أزمانا مختلفة للوصول الى الأجسام المتفاوتة الأبعاد• مثلا يقول لنا الفلكيون أن الضوء يصلنا من الشمس فى ثمان دقائق ومن النجم أ قنطورس فى أربع سنوات ومن الشعرى فى تسع سنوات ومن مجرة المرأة المسلسلة (اندروميدا) فى مليونى سنة • ولكن قوة الجاذبية تؤثر فيها كلها فى آن واحد مهما تباعدت بينها المسافات ، بمعنى أننا اذا فرضنا أن كل هذه النجوم زالت من الوجود ثم بعثت من جديد فى نفس أماكنها فان قوة الجاذبية يبدأ تأثيرها فى الحال أما الضوء فانه يستغرق هذه الأزمان حتى يصل الى النجوم الأخرى • فما هى هذه القوة العجيبة وما هى خواصها ؟ هل هى قوة مغناطيسية ؟ كلا هل هى قوة كهربائية ؟ كلا • هل هى نوع آخر من الاشعاع كالأشعة الكونية مثلا ؟ كلا • كل ما استطاع نيوتن أن يقوله أنها تخضع للقانون التربيعى العكسى ولكنها تؤثر

(٢) يعادل البدر « الأرضى » نحو ٩٠ بدرا « قمريا » .

على هامش الوصول إلى القمر

بقلم : اسماعيل حقى

استطاع الانسان ، بعد مليون سنة ، من تطور عقله وتبلوره ، أن يصل الى القمر ويعود منه سالما حاملا عينات من تربته لفحصها وتحليلها وتاركا أجهزة علمية معقدة ترسل اليه ، عبر ربع مليون ميل من الفضاء ، معلومات شتى عما قد يقع فيه من هزات « قمرية » وخواص مغناطيسية وغيرها مما قد يستدل منها عن نشأته وتكوينه ٠

ما كان من الممكن أن تنفذ هذه الرحلة بنجاح لولا التقدم الهائل فى العلوم الطبيعية والتكنولوجيا الذى حققه انسان النصف الثانى من القرن العشرين ٠

وكان من الطبيعى أن تطغى أخبار هذه الرحلة وصورها ووصف مراحل ذهابها وايابها خطوة خطو وانفصال المركبتين عند الهبوط ثم التحامهما مرة أخرى عند العودة على كل ماعداها من أخبار ٠

نسى الناس حرب فيتنام ومأساة فلسطين وغيرهما من الأمور التى تمس حياتهم ومصيرهم وأخذوا يطالعون فى نهم وتحمس أخبار الرحله ويتأملون صورها العديدة الرائعة ٠ وربما كانوا يطيلون النظر فى تأمل وعجب فى صورة الأرض كما ترى من مسافة بعيدة ، هل هذه الكرة التى تبدو صغيرة وتغلفها السحب والغيوم هى الأرض المنبسطة الواسعة التى نولد ونعيش ونموت عليها ؟

ومما تردد ذكره فى صحفنا العربية وفى الاذاعات أيضا عن القمر والرحلة اليه عبارة « الجانب المظلم » من القمر فقيل فى عبارة أن المركبة القمرية أخذت صورا للجانب المظلم من القمر وفى عبارة أخرى ان الاتصالات اللاسلكية من المركبة انقطعت عند اختفائها خلف الجانب المظلم من القمر ٠ كنت أتوقع أن أقرأ تصحيحا لهذه العبارة ولكنها ظلت تكتب فى الصحف وتقال فى مختلف الاذاعات حتى تضاءل الكلام عن القمر والرحلة اليه ثم انتهى تماما أو كاد ٠ وقد وقفت عن العبارة الأولى طويلا ٠ اذ كيف يمكن أن تلتقط صور لشىء مظلم من أى ارتفاع سواء أكان خمسة آلاف ميل أو عشرة أميال ٠

والواقع أن القمر ليس له جانب مظلم وآخر مضىء بمعنى أن جانبا منه يكون فى ليل دائم وآخر فى نهار دائم كما هو مفهوم العبارة ٠ ذلك أن كل مكان على القمر يتعاقب عليه ، تماما كما يتعاقب على كل مكان على الأرض ، ليل ونهار ٠ ولكن لما كان القمر يدور حول محوره فى نحو ٢٨ يوما (من أيامنا) فان طول كل من ليله ونهاره يبلغ نحو ١٤ يوما من أيامنا ٠

اذن كيف نشأ هذا الاعتقاد الشائع بأن للقمر وجها مظلما وآخر مضيئا ؟ نشأ من أن القمر يواجه الأرض على الدوام بوجه واحد وينأى عنها بالوجه الآخر ٠ فنحن لا نرى من القمر الا نصفا ، أو وجها ، واحدا فقط ٠ أما النصف أو الوجه الآخر فهو مختلف عن نظرنا على الدوام (١) ٠ ومن ثم فان التسمية الصحيحة هى أن نصف الوجه المواجه للأرض بانه الوجه المرئى أو الأمامى أو القريب والوجه الآخر بانه الوجه غير المرئى أو الخلفى أو البعيد ٠ ويبدو أن بعض الناس اختلط عليهم الأمر فظنوا أن الجانب المواجه لنا يكون مضيئا دائما والجانب الخلفى يكون ظلاما دائما ٠ ومن ثم شاعت تلك التسمية الخاطئة ٠

وقد يسأل القارىء الفطن : ولكننا نعلم أن القمر يدور حول محوره فكيف يواجهنا بوجه واحد فقط ؟ سؤال وجيه والتعليل بسيط ٠ ذلك أن القمر بجانب دورانه حول محوره يدور أيضا حول الأرض ٠ ولسبب ، سنذكره فيمايلى ،

---

(١) فى الواقع بسبب تمايل محور القمر قليلا وهو يسير فى مداره حول الأرض فاننا نرى اكثر من نصف سطحه بقليل ٠

والأرض والقمر يمكن اعتبار انهما يكونان مجموعة مقفلة · (حقا ان الأرض والقمر يقعان، كغيرهما من الكواكب ، تحت تأثير جاذبية الشمس ولكن نظرا لبعد الشمس الكبير عن الأرض والقمر فان تأثيرها فيهما صغير بالقياس الى قوة التجاذب بينهما) فبناء على القانون السابق يجب أن يظل عزم المجموعة ثابتا· ولكننا وجدنا ان سرعة دوران القمر قد تناقصت وأن سرعة دوران الأرض لاتزال مستمرة فى التناقص · ومعنى ذلك أن عزم المجموعة يتناقص أيضا · ولكن العزم ينبغى أن يظل ثابتا ولا سبيل الى ذلك الا بزيادة ذراع الدوران أى البعد بين القمر والأرض حتى يظل العزم ثابتا على الدوام ·

ومن ثم أخذ القمر ينفذ أمر القانون ويبتعد عن الأرض بالقدر المطلوب ، أخذ يفعل ذلك منذ ملايين السنين · كان فى الماضى البعيد أقرب الى الأرض كثيرا وأسرع فى دورانه حول محوره كثيرا · أخذ يبتعد باطراد حتى وصل الى سرعة دورانه الحالية وبعده الحالى ·

بيد أن سرعة دوران الأرض حول محورها مستمرة فى التناقص فلابد أن يستمر القمر فى الابتعاد حتى تثبت سرعة دوران الأرض وتصبح مواجهة للقمر بوجه واحد · وبعد كم من السنين سيتم ذلك ؟ بعد ملايين وملايين عديدة من السنين بحيث نستبعد أن الحياة ستستمر قائمة على سطح الأرض حتى نشاهد هذه المرحلة الأخيرة ·

ما أعجب قوانين الطبيعة، التى ماهى الا سنة الله تعالى التى استنها للكون ! أنها تعمل كأنها كائنات عاقلة تنفذ ما أودعه الله تعالى فيها من خواص بكل أمانة ودقة ·

اذن لن نتمتع برؤية القمر بعد أن يهجرنا ويبتعد عنا لانه سيغدو جرما ضئيلا خافتا يكاد يختفى عن الأنظار وبذلك يفقد بهاءه وجماله ·

ولكن هل سيستقر الحال على هذا الوضع ؟ من يدرى ؟ ان الغابة مليئة بالأخطار ، والضوارى التى تتربص بالفريسة عديدة · فكوكب الزهرة، التى تعتبر توأما للأرض ، قد تكون غيورة منها اذ لا تمتلك قمرا مثل قمرها · فقد تنتهز فرصة ابتعاد القمر عن الأرض واقترابه منها فتنتزعه منها · وقد يكون هناك متربص آخر ، رهيب ومخيف ، وان كان يكمن بعيدا ، وهو الشمس · قد يجعل الزهرة مخلب قط فما أن تزحزح الزهرة القمر عن مداره فى محاولة اقتناصه حتى تتلقفه الشمس وتنتزعه منها ويصبح كوكبا تابعا أصيلا لها لا تابعا لتابع · ومفيش حد أحسن من حد ·

يجدر بنا أن نقف قليلا عند احتمال اقتناص الشمس للقمر ، ونتلو هذه الآيات من القرآن الكريم ·

« يسأل أيان يوم القيامة ، فاذا برق البصر، وخسف القمر ، وجمع الشمس والقمر ، يقول الانسان يومئذ أين المفر » (٤) ·

هل نستطيع أن نقول أن احتمال استيلاء الشمس على القمر هو التفسير العلمى لهذه الآيات الكريمة ؟ بل هل نستطيع أن نقرر أن الشمس ستستولى فعلا على القمر مادام القرآن الكريم قد قال أن الشمس والقمر سيجتمعان؟ ثم لاحظ الآيه الكريمة « وخسف القمر » هل تعنى أن القمر بابتعاده عن الأرض باطراد وخفوت لمعانه حتى يكاد ينعدم يصبح كأنه فى حالة كسوف ؟

أم أن هذا التفسير ، كمحاولات كثيرة لتفسير القرآن تفسيرا علميا ، فيه تحميل للآيات الكريمة معانى غير تلك المقصودة منها ؟

بجانب أخبار رحلة أبوللو الى القمر امتلأت صفحات صحفنا العربية بمقالات ومقالات عن موقف الدين من رحلات الفضاء وغزو القمر وغيره من الكواكب · وهل القيام بمثل هذه الرحلات فيه نوع من التحدى لسلطان الله سبحانه وتعالى، وما أكثر ما استشهد بالآية الكريمة « يا معشر الجن والانس ان استطعتم أن تنفذوا من أقطار السماوات والأرض فانفذوا لا تنفذون الا بسلطان » (٥) وطلب الى رجال الدين والعلم ابداء آرائهم فى هذا الموضوع الخطير · ومن حسن الحظ أن معظم الردود كانت فى جانب أن هذه الرحلات لا تخالف الدين بل انه تنفيذ لأمر الله بالتأمل فى الكون ومحاولة معرفة أسراره للايمان بالله ولادراك عظمته وقدرته · بل ذهب أحد أفاضل المفسرين العلميين الى أن الآية الكريمة « لتركبن طبقا عن طبق » هى وصف دقيق لسفينة الفضاء ·

بيد أن تناول موضوع تفسير القرآن تفسيرا علميا يحتاج الى مقال مستقل ·

---

(٤) الآيات ٦ ـ ١٠ سورة القيام

(٥) الآية ٣٣ سورة الرحمن

أحسدكم يا أيها الرجال

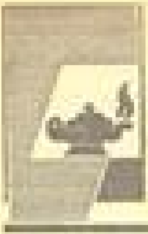
شعر: فؤاد حسن مسعد

(١)

أى اله
خلاق موفور القدرة ملهم
موسوم الوجه بوسم النبل
ينفخ فى روح مجهدة • فى جسد واه
أى اله
شافى اللمسة صافى العقل
يخلقه خلقا • يبعثه • يغسله بشفيف الطل
يلقطه بخيوط الضـــوء • يحمله لشـــواطىء
وارفة الظل
يطعمه الأنجم
يسقيه من ابريق السلوى
يغمسه فى ينبوع البلسم
يرضعه من ثدييى حكمته المثلى
يدنيه من الملأ الأعلى
يتوضأ بالنور • يتطهر • يبصر سر الأسرار المبهم
فتبلل فمه الصادى بسمة زهو جذلى
يحشو مدفعه الجائع ثانية بحميم جهنم
يخلع خوذته فيصلصل فى الصمت المطبق
الجرس العذب العزاف المتخلف اذ تتهدم جدران أو
يتحطم غل
يمسح أخدود العرق المترقرق
تسقط قطرات تنبت فى خندقه الليلى القحل
نوارة زنبق
تنفح أملا مخضلا
يتسـمع بالاذن المبصرة هسيس الصمت الثرثار
الأعجم
بعيون الصقر يجيل البصر النفاذ
يخترق حجـاب الغيب المنسدل على وجه الأفـــق
الأقتم
يتوقف صدر الليل
المسترخى فى بحر الأبد اللامتناه
عن ضخ الانفاس الكسلى
تبتلع الأيام المتثائبة • الذكرى • الحلم • الحزن
الأحدب والفرح الطفل
آجال جمعت فى لحظات هائلة حبلى
بجنين أسطورى عملاق البنية تياه
تمحى صورة فرخيه الغضين وزوجته ذات العين
الضحاكة والقلب الأم
يمحى الزمن • الحيوات • العالم • ما يلمح •
ما يسمع • ما ينشق
تمحى الصـــور • التذكارات • الحب الأخضر
والأشواق اللهفى
تمحى محوا • تعتم
تعبر • تساقط فى بئر مظلم
ينحسر الضوء الى رجل قد سرق الوادى واغتصب
النبع وناء بوطأته الرمل
لكن لا يفرغ صبرك • لا تغتم
بعد هنيهات لاهثة تقطرها عجلات الزمن المرهق
تغمر قامة هـــذا الكون الواهن لجة هذا الموت
المتدفق
من مدفع هذا الضيغم
تلحس جثة هذا الليل الصارخ ألسن هذا اللهب
المحرق
كحجافل حيات وثبى
مدفع هذا الضيغم
ترعد مهجة هذا الصمت الخائف هذى القعقعـــة
تدمدم
- كنذير الصور - كاعصار براكين غضبى - من
مدفع هذا العيغم
لا يبرح أجمته حتى يطرحهم قتلى
فتبلل فمه الصادى بسمة زهو جذلى
يسقى من ابريق السلوى
يغمس فى ينبوع البلسم
يمسح أخدود العرق المترقرق
تسقط قطرات تنبت فى خندقه الليلى القحل
نوارة زنبق
تنفح أملا مخضلا

(٢)

أما أنا فها هنا ألوك مضغة الملال
وأحتسى الخيال
أحسده - أحسدكم يا أيها الرجال
الرابضون كالفهود تحرسون ضفة القنال ...



مكتبة المجلة

[illegible]

ويرى بعض المؤرخين أن الامبراطورية الرومانية انتهت رسميا فى عام ٤٧٦ ، وانه اذا كان ثمة امبراطورية أخرى فى الشرق تسمت بهذا الاسم ، فانها يونانية فى محتواها . لكن جيبون لايؤيد هذا الرأى ، ورغم نعته لهـذه الامبراطورية ـ أحيانا ـ بالامبراطورية السفلى ، الا انه يرى أنها حملت الفكرة الرومانية مدى الف عـام ، لى انه خصص اكثر من نصف كتابه للقرون الاربعةالاولى ، و كل من النصف للقرون التسعة الاخيرة .

وتصور جيبون للتاريـخ متخلف اذا نحن قسناه بعصرنا هذا ، فهو يعتقد أن الحروب والسياسة هما أهم موضوعات التـاريخ، وكانت عنايته بالجوانب الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، أدنى من عناية هردر وفولتير ، ومن هنا يبدو التباين بين جيبون وفيكو Vico ، على أن كتاب فيكو «العلم الجديد» تأخر الاعتراف به الى مابعد عصر الثورة الفرنسية ، ففضـلا عن أن جيبون لم يتيسر له الاطلاع على هذا الكتاب .

ومع هذا فليس من شاننا هنا أن نعطى تقويما نقديا لكتاب جيبون ، لأن مكان علم التاريخ الآن جاوز مكانه قبل قرنين ، واهمية الكتاب تتضح في أن عبر عن اقصى ما وصل اليه هذا العلم فى عصر جيبون نفسه ، فضلا عن تاثيره الكبير على أجيال المؤرخين التى أتت بعد

وكان جيبون متحمسا للامبراطورية الرومانيـة ، ويرى أن عظمتها تتجلى فى توافر عناصر التسامح والاعتدالورعاية القانون والنظام ، وبدا هذا واضحا فى عهد الانطونينيين اذ يقول « لو طلب الى انسان أن يحدد الحقبة من تاريخ العالم التى بلغت فيهـا أحوال الجنس البشرى ذروة السـعادة لحددهـا دون تردد بالفترة التى انقضت بين موت دوميتيان (٩٦) واعتلاء كومودوس (١٨٠) العرش » ، ونزيـد بانه كثيرا ما كان يجعل هذا العصر معيارا للحكم على الازمنة المختلفة . وبصرف النظر عن النقد الذى وجهه المؤرخون الى عبارة جيبون هذه ، فان الاتجاه الغالب عندهم هو اعتبار أن ثمة فترة من السلام ـ أن لم نقل الرخاء مرت بالعالم وهو ما يعبر عنه المصطلح Pax Romana

واذا كان المؤلف قـد حدد موضوع كتـابه باضمحلال الامبراطورية ، فانه حدد مراحل الاضمحلال بثلاث مراحل ، الأولى تبدأ بعصر نرفا وتراجان (آخر القرن الأول) والثانية بعصر يوستنيان(آخرالقرن الخامس) والثالثة بعصرشارلمان (سنة ٨٠٠) . وهو لا ياتى بأسباب الاضمحلال مباشرة ، وانما هى تتوزع على الكتاب ، وتتراوح بين حالة السلام ، الجيش ، الجرمان ، المسيحية .

فحالة السلام ادت الى اضعاف الروح الحربية وامتد تاثيرها الى جميع مرافق الامبراطـورية ، واصـبح الجيش يتحكم فى اختيار الامبراطور ، أما الجرمان فانهم بهمجيتهم قد زلزلوا أركان الامبراطورية .. على أن المسيحية كانتأبرز عوامل الاضمحلال ، لانها جاءت بقيم جديدة ، لاتتفق مع القيم التى ورثتهـا روما عن الوثنية اليونانية والعصـور القديمة كلها .

لكن جيبون لايشغل نفسه كثيرا بدراسـة اسـباب الاضمحلال ، وعدا هـذا فانه كان أمينا فى معظم ماكتب ، وأمانته هذه دفعته الى أن يعدل بعض عبارات من كتابه عند صدور الطبعة الثـانية ، وان كان ماكتبه عن الامبراطـورية الشرقية بين القرنين السابع والعاشر تعوزه الدقة أحيانا ، أما ماكتبه عن المسلمين ، فانه اعتمد على الواقدى وابىالفرج وهما ليسا من المؤرخين الذين يعتد بهم ، لكنه لم يتحمس ضد الاسلام تماما ، وصورة النبى عنده غير صورتها عنـد معاصره فولتير كما أنه كان معتدلا فى موقفه من الحـروب الصليبية .

ان جيبون يقدم لنا المادة التاريخية الوفيرة ، ليست جمعا لاخبار متناثرة على أسلوب الحوليات ، في عبارة أدبية ممتازة جعلت كتابه ـ في رأى أيمرى نف ـ « عملا فنيا رائعا على النمط الكلاسـيكى الحـديث ، وهو أشبه بكاتدرائية القديس بطرس ، اذا شبهنا كتاب بوسويه بالمعبد الاغريقى، وكتاب هردر بكاتدرائية قوطية لم يتم بناؤها » .

ومادام هذا الكتابأدبا الى جانب أنه تاريخ فانجيبون لايهتم كثيرا بتحليل المادة التى يقدمها ، وانما يهتم بمايجرى على السطح مع عدم الخوض فى خلفية الحدث . وفى مقـال قيم له «بتراث الانسانية» يقول الاستاذ على أدهم انجيبون «يكتفى بتحريك الدمى ويترك للكتاب الذين يجيئون بعـده مهمة النفاذ وراء المشاهد المتوالية وكشف القوانين المسيطرة على سير الحوادث واتجاهاتها» .

يشمل الجزء الاول ـ من المختصر ـ الفصول الواحـد والعشرين الاولى من الكتاب ، فيما عدا ثلاثة فصول ، هى الثامن والتاسع والثانى عشر ، وكل فصل أو مجموعة من الفصول يجمعها عنوان واحد ، لهذا جاز أن نسميها أبوابا ويؤرخ المؤلف لعصر نحو ثلاثين من الاباطرة ، حكموا خلال الفترة من سنة ٩٦ م حتى منتصف القرن الرابع .. أى فترة تربو على قرنين ونصف القرن . وهى فترة شـهدت أقصى ماوصلت اليه الامبراطورية من اتساع (تراجان) ، كما أنهـا فترة استقرار نسبى وسلام(الانطونينيون) اذا قارناها بالفترة قبلها والفترة بعدها ، وهى أيضا الفترة التى صدرت فيها تشريعـات دقلديانوس وقسطنطين ، وهى التشريعـات التى اعتمد عليها ثيودوسيوس ويوستنيان فيمابعد ، وفيهابدأت القبائل الجرمانية تدق أبواب الامبراطورية ، وهى أخـيرا الفترة التى شهدت العصر الاول للمسيحية ، وأكبراضطهاد وثنى لها ، فضلا عن أنه فى آخر تلك الفترة تم الاعتراف بها (قسطنطين) ... وليس غريبا أنه على يدى قسطنطين هذا تم انشاء روما الجديدة (القسطنطينية) ، لتكونشاهدا على انهيار عصر قديم (وثنى) وبداية عصر جديد (العصور الوسطى) .

ويتضح فى هذا الجزء الأول منهج جيبون في تاريخه ، وهو اهتمامه بحياة أبطاله ، وتحليله الرائع لشخصياتهم ، مع يحمله هذا التحليل أحيانا من تهكم أو سخرية ، وهو يحلل الأحداث ـ ولو بطريق غير مباشر ـ من خلال تحليله لشخصيات أبطاله ، وقد يقطع التسلسل فى غير موضـع ليتحدث عن الحياة العامة ، ويناقش مسائل من صميم علم اللاهوت ، ولا يعدم أن يدلى برأيه .

بين هذه الصور التى رسمها لابطاله ، واستحق معها تقدير عالمنا المعاصر ، صور ماركوس أوريليوس، دقلديانوس، قسطنطين ، يوليان ، زنوبيا ، ثيريان ، خريسستوم ، أثناسيوس ، وعن هـذا الأخير الذى هو بطل الكنيسة القبطية فى مصر يقول « ووسط عواصف الاضطهاد التى تعرض لها أسقف الاسكندرية ، كان دائبا وصبورا على العمل والجهاد ، زاهدا فى الشهرة ، مستهينا بأمنه وسلامته ، وأظهر سموا في الاخلاق والقدرات ، كان كفيلا بأن يؤهله لحكم مملكة عظيمة أكثر بكثير من أبناء قسطنطين ذوى الاخلاق المنحلة» .

وفى تحليله للاحداث التاريخية يقف بينها موقف القاضى العادل أو أنه يحاول أن يقف هذا الموقف ، فمع أن ظروف العصر مهدت لنمو المسيحية وانتشارها ، الا انه لايغفل غيرة المسيحيين الاولين على عقيدتهم ، وايمانهم الغلاب بها، ثم هو يفسر اضطهاد الرومان لهؤلاء ، بانهم كان من طبيعتهم التسامح مع الجماعات القائمة فعلا ، ومع دياناتها الموروثة، لكنهم لايتسامحون مع الجماعات الجديدة التى نبذت تقاليد آبائها ، فضلا عن طابع الكتمان فى ممارسة الشعائر المسيحية ، وانصراف اتباعها عن ممارسة الامور الدنيوية . أما اعتراف قسطنطين بالديانة ، واصداره مرسوم ميلان سنة ٣١٣ ، فانه لايستبعد وجود عوامل مادية لاعتراف قسطنطين هذا .

واذا نحن تتبعنا عوامل الاضمحلال فى هـذا الجزء الاول ، وجدنا المؤلف فى الفصل الثالث يقول «وكاد يكون من المتعذر على أعين المعاصرين ، وسط الهناءة الشاملة ، أن تكشف عن العلل الدفينة للاضمحلال والفساد ، فقد نفث طول العهد بالسلام ، ووحدة النمط فى الحكومة الرومانية ، في مركز الحيوية فى الامبراطورية ، سما بطيئا خفيا ، فانحطت عقول الناس الى مستوى واحد ،وانطفأت شعلة العبقرية وخمدت الروح العسكرية » .

هذه الفكرة التى تأثر خلالها جيبون بمونتسكيو ، لايلبث أن ينميها على مدار الكتاب كله ، لكنه يضيف فى الفصل الخامس عاملا جديدا ، فيتحدث عن الحرس البريتورى ـ الامبراطورى وهو أكبر قوى الجيش عددا وسلاحا «وجدير بالذكر أن هذه العصابات البريتورية كان عنفها الفاجر أول أعراض اضمحلال الامبراطورية الرومانية وسببه» ، ويشرح رأيه هذا بأن رجال الحرس كانوا يتدخلون فى انتخاب الاباطرة .

على أن أهم عوامل الاضمحلال ـ على نحو ماسبق شرحه ـ هو المسيحية ، لكن جيبون فى هذا الجزء من كتابه لايصرح تماما بهذا السبب ، وان بدا من خلال حديثه .

ولم يتعرض الكتاب لهجوم قدر ما تعرض له هذا الجزء الأول ، بسبب ما ورد فى الفصلين الخامس عشر والسادس عشر عن المسيحية صحيح أنه تحدث عنها فى أجزاء أخرى، لكن الحساسية هنا فى أنه يؤرخ لعصر شهد فجر الديانة، وصراعها مع الوثنية ، ثم ظهور النحل المختلفة والهرطقات، التى أعطت الرصيد الفكرى لمسيحية العصور الوسطى ولاهوتها الفلسفى ، هذا اذا تذكرنا أن جيبون كان فى صدر شبابه قلقا بين المذاهب الدينية المختلفة .

ان جيبون لا يقصد أن يسىء الى المسحية كديانة ، وانما يقصد أن سوء استخدامها ـ أى المسيحية كتاريخ ـ كان له أثره الكبير فى سقوط الامبراطورية الرومانية ، ومن هنا خيل للبعض أن حديثه عن اضطهاد الرومان للمسيحيين تبرير أكثر منه تنديدا .

ويرى جيبون أن الكنيسة نعمت بفترات طويلة من السلام تحت حكم الرومان الوثنيين ، واذا كان دقلديانوس قد ارتبط اسمه بعصر الشهداء الذى هو بداية التقويم عند المسيحيين في مصر ، فان جيبون يبدأ كلامه عنه بأن يقول « كان عصر قلديانوس أزهى من أى عصر من عصور أسلافه » ويعتقد أنه لم يكن راغبا فى الاضطهاد فى البداية، حتى أنه برأ عددا من المسيحيين مناصب كبيرة فى دولته ، ويذهب الى أن جالريوس ـ قسيمة فى الحكم ـ هو «المنشىء الاول والرئيسى للاضطهاد» ، وحتى بعد صدور مرسوم الاضطهاد ، فان دقلديانوس ظل معارضا لسفك الدم .

هذا رأى قابل للنقاش ، ولكن الذى قد نتفق فيه مع المؤرخ أنه يقول « ان سلوك الأباطرة الذين بدا انهم أظهروا أقل العطف على الكنيسة الأولى ، ليس بأى حال من الاحوال ، فى مثل القدر من الاجرام الذى يتسم به سلوك الملوك الحديثين الذين استخدموا وسائل العنف والارهاب ضد الآراء الدينية التى اعتنقها بعض رعاياهم . »

على أنه مما تجب ملاحظته على كتاب جيبون أنه لايسلم من تحمسه لأوربيته ، فضلا عن تحمسه للامبراطورية الرومانية ، فهو يرى أن أمم أوربا هم « أبرز بنى الانسان في الفنون والعلوم والحرب على حد سواء » ويختلط فى ذهنه ماضى الشرقيين المضىء بحاضرهم (القرن الثامن عشر) المظلم ومن مزاعمه : القرآن يحض على الطاعة العمياء لشخص الحاكم (٦١) ، العرب المتبربرون المحاربون القساة الجفاة الذين يحتقرون الزراعة (١٠٦) ، الحريم (١٩٧)، كلام مقتضب عن فيليب العربى المتبربر امبراطور روما(٢٢٦)، أهل الاسكندرية وجمعهم لغرود الاغريق وترفهم ثم خرافة المصريين وعنادهم وميلهم للشغب (٢٦١) ، الأبهة الآسيوية وارتباطها بالتخنث فى شخص قسطنطين (٥٣٦) ، الفرق الآسيوية المخنثة (٥٥٢) ، الشرقيون ونقل نظام الخصيان الى روما ، (٥٥٥) .

على أن هذه كلها ملاحظات عابرة ، لاتنقص كثيرا من قدر الكتاب ، ومع هـذا فان جيبون لجأ أحيانا الى أن يعطى الشرقيين التقدير الواجب ، ينصفهم ويزيل ركام الاوهام عنهم (قارن اثناسيوس) ، فعلى الرغم مما جرته زنوبيا ـ الملكة العربية زينب ـ على وطنه المفضل ـ روما ـ من أهوال الا انه يقول : «اذا استثنينا منجزات سميراميس المشكوك فيها ، فربما كانت زنوبيا هى السيدة الوحيدة التى شقت عبقريتها الفذة استار الخمول الذليل الذى فرضه على جنسها مناخ آسيا وقواعد السلوك فيها ..ادعت أنها انحدرت من الملوك المقدونيين الذين حكموا مصر ،وكانت

تستوى فى الجمال ع سلفها كليوبطرة ، ولكنها فاقتها عفة وطهارة وجراة وشجاعة ، وقد قدروا أن زنوبيا ألطف بنات جنسها وأكثرهن بطولة» (٢٦٤ ـ ٢٦٥) .

ومع تقديرنا للجهد الكبير الذى بذله المترجم والمراجع، فانه كان من الواجب عـدم الاقتصـاد على تعليقات جيبون الاصلية وتعليقات محرر المختصر فى هوامش الكتاب ، لان الكتاب موجه أصلا الى القـارىء الاوربى ، وليس الى القارىء العربى ، والاول لديه خلفية عن الموضـوع الذى يتناوله الكتاب ، لكن هذا لايتيسر للقارىء عندنا .

ان المترجم لديه تعليقات قليلة لاتفى بالغرض ولاتزيد فى مجموعها عن احدى عشرة .

نحن بحـاجة لشرح ماجاء بالكتاب من مصـطلحات وأسماء ـ معظمها يتصل بتاريخ الغرب ـ وتفصيل ما قـد يكون أتى مبتسرا عند المؤلف ، خاصة مااتصل منه بتاريخنا (فيليب العربى) ، فضلا عن دفع التهم التى وجهت خـلال الكتاب الى الشرق والشرقيين .

ان الاستاذ بيورى فى طبعته ، أضاف الى كتاب جيبون تعليقات من عنده ، وصحح بعض الاخطاء التى وقعت فى المتن .. وهناك طبعة أخرى للنص الاصلى ، ربما كان يحسن الرجوع اليها لحداثتها (١٩٥٢) ، قام عليها روبرت ماينارد هتشنز Robert Maynard Hutchins ، صدرت فى جزءين ، وبها حـول خمسمائة صفحة ، بين تعليقات وفهارس وخرائط .

وليس سهلا التعقيب على ترجمة جيدة كهذه التى بين أيدينا ، الا أن ثمة ملاحظات يسيرة تتصل بكتابة المصطلحات الاجنبية ومقابلاتها العربية ، فلاتوجد طريقة موحدة لكتابة هذه المصطلحات ، والمترجم يكتبها حسب النطق الانجليزى أو الايطـالى أو اللاتينى ، وكان أحسن لو كتبت حسب النطق اللاتينى (أو اليونانى أحيانا) ، كما كان يجب كتابة المصطلحات المعربة حسب نطقنا نحن ، أو أن يشار الى هذا فى حاشية .. وهذا نموذج لبعض المصطلحات .

المصطلح كما جاء فى الترجمة	المصطلح كما جاء فى النص الانجليزى	النطق أو المرادف العربى	الصفحة
أورفيس	Orpheus	أورفيوس	٢١
ديون كاشيس	Dion Cassius	ديون كاسيوس	٢٧
تاسيتس	Tacitus	تاكيتوس	٦١
كولكيس	Colchis	كولخيس	٧١
أسرهين	Osrhaene	أوسرهينى (الرها)	٧١
السامانيون	Samnites	السمنيون	٨٢
المواطنة الرومانية	Right of Latium	المواطنة اللاتينية	٨٦
سيمون	Cimon	كيمون	٩٧
تروس	Troas	تروادس (طروادة)	٩٨
سترابو	Strabo	استرابون	١٠٨
سيجوفيا	Segovia	(سقوبية)	١٠١
أعمدة هرقل	Columns of Hercules	عمودا هرقل	١٠٦
تشنا	Cinna	كنا	١٣٣
مارتشيا	Marcia	مارسيا	١٥٧
سلبشيانوس	Sulpicianus	سلبكيانوس	١٦٨
كاره (شران)	Carrhae	كرهاى (حران)	١٩٢
جراكى	Gracchi	عائلة جراكوس	٢١٥
ساحة مارشيوس	Martius	ساحة مارس	٢٢٦
قاراجونا	Tarragona	، طركونة)	٢٣٣
الارجونوت	Argonauts	ملاحو سفينة الارجو	٢٤٠
تروادة	Troad	(طروادة)	٢٤٥
باخوس	Bacchus	باكخوس	٢٤٧
كلكيس	Chalcis	خالكيس	٢٥٠
بلوتينوس	Plotinus	(افلوطين)	٢٥٤
بروشيون	Bruchion	بروخيون	٢٦١
أوديناتوس	Odenathus	أودينائوس (أذينة)	٢٦٥
باسيليس	Basileus	باسيليوس	٢٩٧
تاركين	Tarquin	تاركوين	٢٩٧
بورفيرى	Porphyry	(فرفوريوس)	٣١١

المارکیونیون	Marcionites	
المانیکانز	Manichaens	
ایرنیوس	Irenaeus	
فلتشسیموس	Felicissimus	
دسیوس	Decius	
انسیرا	Ancyra	
یوسوبیوس	Eusebius	
تنجی	Tingi	
داشیانوس	Dacianus	
البطارکة	Patricians	
تنجیتانیا	Tingitania	
هرکیولیز	Hercules	
رب الحشود		

المرقیونیون	٣٣٦
المانویون	٣٣٦
ایرینایوس	٣٤٨
فیلیکسیموس	٣٧٥
دکیوس	٣٧٩
انکیرا (انقرة)	٣٨٥
یوسبیوس	٤٦٢
(طنجة)	٤٦٥
داکیانوس (قاهر داکیا)	٤٧٤
البطارقة	٥١٢
(ولایة طنجة)	٥١٥
(هرقل)	٥٦٦
رب الجنود	٥٧٣

على أن المترجم كان يعرب كلمة Germans Germani اللاتينية ، بالمان ، وقليلا مايعربها جرمان، ومن هنا يختلط هذا الاسم باسم آخر Allemanni ، والحقيقة أن هذا المصطلح Germans كان معناه فى العصور القديمة وشطر من العصور الوسطى اوسع من معناه الآن ، وكثيرا ماكان يطلق مجازا للتعبير عن شعوب المتبربرين كافة لهذا كان من الافضل ـ وهو الصحيح ـ أن يعرب الاسم كما هو .

ان الحاجة تلح ازاء مانشاهده اليوم من تضارب في تعريب الاسماء أن يصدرقاموس موحد للمصطلحات التاريخية على نحو ماشاهدنا من قواميس المصطلحات الفلسفية ، وقد صدر منها غير واحد .

تبقى اخيرا كلمة .. ان صدور كتاب جيبون هذا يفتح الباب لمناقشة قضية هامة ، احسب ان هناك من سبق وتحدث عنها ، وربما كان فتح باب المناقشة هنا من حسنات صدور هذا الكتاب .

هذه القضية هى قضية ترجمة الكلاسيكيات فى الآداب العالمية ، ان الحاجة تلح ـ ونحن فى سبيل المجتمع العصرى ـ الى ترجمة أهم ماأنتجه الفكر الانسانى خلال العصور ، لان الحديث عن المجتمع العصرى ليس مادة يتناولها كتابنا حين لايجدون مادة للكتابة ... وأظن ان مشروعا مثل الاعمال الكاملة لديستويفسكى ، ومالقيه من ترحيب كفيل بان يكون مشجعا على سلوك هذا السبيل .

أننا نحتاج فعلا الى لجنة عليا من مثقفين نحترمهم ، تقوم بانتخاب هذه الكتب وتكليف من ترى تكليفهم من المتخصصين ، ولا يهم هنا كم يتكلف هذا المشروع ، لكن المهم كم يفيد ، وارى فى وضع مؤسسة التاليف والنشر الجديد كهيئة ما يحقق هذه الفرض .

أننا بحاجة الى مثل هذا المشروع ، وبحاجة أيضا الى أن يستمر اصدار بقية اجزاء مختصر تاريخ جيبون ، اضافة الى جهد مشكور ، وجهدا مشكورا يضاف .

بين القراء والكتاب

« ملحوظة صغيرة »

نشرت « المجلة » في عددها الماضى تعقيبا للقاص محمد روميش تناول فيه انطباعاته السريعة عن عدد القصة الخاص الذى أصدرته « المجلة » فى أغسطس الماضى .

واعتراضى على هذا التعقيب لا يتعلق بما جاء فيه من أحكام ، وانما يقتصر على مبدأ التعقيب نفسه ، وهل يحق لمحمد روميش أن يعلق على زملائه الذين نشرت قصصهم معه فى نفس العدد ، فلا أعرف أى امتياز له عنهم لكى تعطيه « المجلة » عصا التحكيم والتعقيب .

ان مبدأ التعقيب فى مثل هذه الحالات ينحصر فى أمرين : أما أن « المجلة » ترغب فى تقييم عددها السابق والواجب فى هذه الحالة أن تكلف أحد النقاد المعروفين بالتعقيب ، أما اذا شاءت « المجلة » أن تنشر انطباع أحد القصاصين (وليس النقاد المتخصصين) عن العدد فهناك الكثيرون من القصاصين (أبو المعاطى أبو النجا ـ سليمان فياض ـ بهاء طاهر) لم ينشروا فى هذا العدد ويمكنهم بحكم خبرتهم وموهبتهم التعقيب على القصص دون حرج أو شبهة مجاملة النفس .

أما تعقيب أحد المشتركين على زملائه فضلا عن أنه يوقف المجلة فى موقف التحيز لكاتب دون آخر فانه يوقف الكاتب أيضا موقفا لا أظنه يرضاه لنفسه من ادعاء الامتياز .

« أمل دنقل »

الغناء والبناء
فى ديوان "أبو سنه"

حول ديوان «حديقة الشتاء»
الناشر : دار الآداب ـ بيروت
ابريل ١٩٦٩

بقلم : شوقى خميس

يواجه القارىء بعالمين مختلفين فى ديوان « حديقة الشتاء » للشاعر محمد ابراهيم أبو سنه .. عالم الغناء الرومانسى الذى يعتبر امتدادا لتجربة الشاعر الأولى ، فى ديوانه « قلبى وغازلة الثوب الأزرق » . وعالم البناء الحديث للقصيدة الذى تتصف تجاربه بطابع موضوعى يخفى الصوت الذاتى خلف تكويناته الرمزية أو القصصية .. ويتقاسم كل من هذين العالمين قصائد الديوان ولا يذكر الشاعر تواريخ القصائد ولكنا نرجح أن القصائد ذات البناء الحديث هى التالية فى التاريخ لاستيعابها على نحو اكثر نضجا لوسائط الصياغة الحديثة مما مكن الشاعر من مخاطبة وجدان القارىء المعاصر على نحو أفضل .

ولا تعنى هذه الثنائية فى الشكل الشعرى انفصال عللى الشاعر . ولا يحتاج الأمر الى كثير من التدقيق لاكتشاف الروابط الوثيقة التى تربط بين عالميه . فان نسيج التجربة الشعرية الذى يمثل عنصرا جوهريا فى القصيدة يكاد يكون واحدا ـ فالموسيقى العروضية ـ هى هى وتكاد تنحصر فى تفاعيل تجرى الرجز وشطر المتدارك واللغة هى هى ، منتقاه ، نموذجية ، شفافه وبعيدة بالضرورة عن لغة الحياة اليومية .. والصورة الشعرية هى هى تأخذ مادتها فى الغالب من الطبيعة وتحلق فى سماء أسطورية محدودة ، وقليلا ما تأخذ مادتها من ظواهر الحياة المعاصرة .

اما الذى يبرز الاختلاف بين القصائد الغنائية ، والقصائد ذات الطابع الرمزى أو الدرامى فى الديوان فهو البناء الفنى للقصيدة . البناء الذى ينتقل بالتجربة الشعرية من مرحلتها الأولى الغنائية البسيطة المجسدة لاحساس صاف وموحد بالحزن أو الغربة أو الخوف أو التفاؤل الى مرحلة التركيب الذى يمزج فى مساره القصصى أو الرمزى بين مختلف المشاعر الانسانية . ويقترب بذلك أكثر فأكثر من منطق الواقع وحقيقته التى تمزج فى ثناياها بين مختلف الاحاسيس . وكذلك ينتقل البناء بالفكرة الشعرية من صورتها الذاتية المباشرة الى صورة أكثر تعقيدا وموضوعية . وينتقل بالموسيقى من مرحلة التتابع الرتيب الذى يغلب على الايقاعات فى القصائد الغنائية الى مرحلة التتابع التعبيرى فى القصائد الاخرى . كذلك ينتقل البناء بالصورة الشعرية من مرحلة كونها تدفقا تلقائيا تكمن روعته فى مدى صدقه فى التعبير عن الاحساس أو الفكرة الشعرية الى المرحلة التى لا تصبح فيها الصورة الشعرية مجرد وحدة بنائية فى القصيدة وانما تتحول الى جزئية ذائبة فى الرمز الشعرى المتطور .

وفى سبيل التحقق من سلامة هذه الملاحظات سنعقد المقارنة بين قصيدتين من قصائد الديوان تمثلان الشكلين المختلفين وما ينبثق عنهما من قيم ودلالات .

القصيدتان (مرثية القلب الميت) ، و (اسطورة) ـ كلتاهما تجسد سعى الشاعر وراء أشياء تدوم ولا تفنى فى عالم موسوم بالعرضية وقابل للزوال ، فهو يفتش (عن فصل خامس ـ لا تذبل فيه الأشجار ـ لا تبطىء فيه الأنهار ـ عن ليل لا تسقط منه الاقمار ـ من قصيدة مرثية القلب الميت) .. أو يفتش عن (كأس ذهبى ـ يمنح روح الشارب ـ مجد الزمن الخالد ـ من قصيدة (أسطورة) . وكلتا القصيدتين تنتهى بفشل المسعى ، الاولى بالموت (كانت دائرة الضوء ـ يكسرها سهم مظلم ـ ولذلك مافزت بغير الموت) . وكذلك تنتهى القصيدة الثانية (ياحظى من كل جهاد العمر ـ ترى جئت أزفك عرسا للموت) . هذا مع ملاحظة أن كلمات الحب والزفاف والعرس والموت فى القصيدتين لاتوحى بمدلولاتها العادية وانما تفيض على هذه الدلالات وتوحى بما هو اكبر منها تجسيدا لرغبة الشاعر العارمة فى الاتحاد بالعالم الذى يحيط به ويأسه من تحقيق تلك الرغبة . ولكن مايهمنا هنا فى مجال المقارنة بين القصيدتين هو تسجيل ذلك التشابه الشديد بين الافكار والاحاسيس التى تجسدها كل منهما . وسنرى فى الحال كيف افترق الطريق بكل من القصيدتين وكيف تحكم البناء فى تحديد القيمة الفنية لصورتى هذه الاحاسيس والافكار المتشابهة .

فى القصيدة الاولى (مرثية القلب الميت) يفصح الشاعر منذ البداية عن نتيجة التجربة التى يقدمها لنا ، وتقوده البداية المأساوية الى التغنى بحزنه (ياقلبى الميت ـ ياقبر الاشرعة العائدة من البحر ـ ياأغنية ترقد تحت الاحجار ـ يا ألم القيثار .... الخ) . وهكذا تتوالى تقريرات الشاعر الغنائية متسمة بكثرة الاستطرادات والشروح والحكم التقليدية فتنمو التجربة نموا مفككا . بينما فى القصيدة الثانية (أسطورة) ذات الطابع الدرامى والبناء الحديث لايفصح الشاعر عن حزنه منذ البداية . وانما يقدم لنا صورة بالغة الرقة والشفافية للعالم الذى ينشده الفارس والذى سوف تتجه اليه الحركة الدرامية فى القصيدة بعد قليل وتتسم هذه البداية بالتركيز والتحرر من الجمال الهندسي والرتابة .

كان الفصل الاخضر
يحمل معزفه
ويغنى تحت الاشجار

والبدر يطارح موج البحر
غزلا لاتعفو عنه الريح .

وبخلاف مطلع القصيدة الاولى يمكن أن نرى بوضوح أن كل بيت فى مكانه تماما هنافلايمكن استبداله أو الاستغناء عنه . فاذا كانت هذه الميزة تشى بجودة البناء من زاوية سلبية تؤكد فقط عدم الاختلال أو التفكك فان هذه البداية لاتنقصها الميزات الايجابية بل تتعدد هذه الميزات فهىتعكس قدرة الشاعر على خلق خلفية حية مدهشة للقصيدة أبطالها يستمدون وجودهم من مظاهر الطبيعةوفي كلمات قليلة وتعبير موجز .وتعكس كذلك قدرةالشاعر على التخلص منالضجيج الموسيقى الذى يحدثه الاستخدام الشكلى الساذج للتفاعيل فتبدو موسيقى هذه الابيات أكثر هدوءا وعمقا واتساقا مع طبيعة المشهد . ولعل القوافى الهامسة والممتدة الموحية بأصوات الموج والريح من الميزات الملحوظة فى هذه البداية، ولعل منها أيضا النسيج اللغوى البسيط ـ قارن بينتمهيد الشاعر البلاغى لتجربته فى القصيدة الاولى حين يشبه قلبه بقبر الاشرعة وبأغنية ترقد تحت الاحجار الخ ... وبين التمهيد فىالقصيدة الثانية ـ بهذهاللغة المتناهية البساطة ـ ياسيدة القلب ـ هل تصغين لقصة عاشق .

وتبدو قيمة (مرثية القلب الميت) ذات الطابع الغنائى فى قدرة الشاعر على التنظيم الواعى للتداعيات التىيثيرها الموقف فى نفسه والصعود بهذه التداعيات الى ذرى تعبيرية جديدة . فلايمكن تقييم القصيدة الغنائية الا بمثل هذا المعيار . ولاشك أن محمد ابراهيم ابو سنة من الشعراء المجيدين في هذا الباب .

ولكن الاضافة الحقيقية فى ديوان «حديقة الشتاء»تكمن فى القصائد ذات الطابع الدرامى والبناء الحديث مثل : آخر أزهار الموسم ـ الصرخة والخوف ـ يقول الحب ـ الوردة المحاربة ـ أسطورة ـ صلوات فى قطار يحترق ـحلم ملكى ـ المحاكمة ـ الجثة الحمراء ـ مأساة بطل تراجيدى ـ اى عشر قصائد من احدى وعشرين قصيدة هى كل الديوان تمثل المرحلة الجديدة فى تجربة شاعرنا وهى المرحلة الاكثر اقترابا من عالمنا ومن روح التجربة الحديثة فى الفن . وقد يتساءل سائل كيف ذلك وقصيدة الاسطورة ذات الطابع الدرامى تتخذ مادتها الصورية من الطبيعة أكثر عناصر الوجود قدما .. ونجيب بأن الحداثة في الفن لاتكمن فى الشكل الظاهرى واذا تتبعنا نمو الرمز حتى استكمالدلالته فى قصيدة أسطورة اكتشفنا أن الحقيقة التى تجسدها هذه القصيدة من أكثر حقائق عالمنا معاصرة . فالشاعر بعد جهاد طويل وجوع وصبروتعلم ومعاناة يصل الى تلكالسيدة التى تبدو رمزا للشعادة المقبلة . ولكنه يفقدها فى لحظة الوصول كما تصور القصيدة . شأنه فى ذلك شأننا تماما اذ نحلم دائما بأسر الحقائق المطلقة ولكننا لانستطيع الامساك الا بالحقائق النسبية ويظل العالم وحده أكبر من كل مكاسبنا الجزئية . ومعذلك لانتوقف عن الحلموالاشتياق الى شىء يدوم ، شىء آخر مغاير لكل مانعرفه . ولابد أنه موجود فى مكان ما ، فى الاوجه الاخرى لعالمنا اللامتناهى .

أوليست حقائق النسبية واللاتحدد من أخطر الحقائق التى كشف عنها عصرنا ؟ .. فاذا كان الشاعر محمد ابراهيم أبو سنه يحاول الامساك بهذه الحقائق ويواجهها على مستوى الوجود الانسانى أوليست هذه هى الحداثةالمتوخاه في الشعر المعاصر لايزيد أو يقلل من صفتها هذه . نوع الواجهة التى تقدم من خلالها التجربة اسطورية كانت أم واقعية مادامت العناصر الاسطورية أو الواقعية فى الشعر لاتقصد لذاتها وانما لدلالتها فى اطار البناء الكلى للقصيدة؟

اننا لانتعصب لاحد الاشكال الفنية على حساب بقية الأشكال . ولكننا نظن أن الشكل الغنائى يعتمد أساسا على التعبير التلقائى البسيط والصوت الواحد الذى يكون صوت الشاعر فى الغالب كما فى قصائد : حديقة الشتاء ـ حتى يطلع قمر الحب ـ أغنية الى عبد الناصر ـ جبهة مصر ـ غزاة مدينتنا ـ مرثية القلب الميت .

أما فى القصائد ذات الطابع الدرامى فتتعدد الأصوات ولا يطغو صوت الشاعر وحده . ففى قصيدة «أسطورة» على سبيل المثال تتجسد أمامنا أصوات الفارس والناس والعشاق والحبيبة بل وأصوات عناصر الطبيعة ذاتها . وتتداخل هذه الاصوات جميعا فى نسق درامى يوحى بذاته المتعددة الالوان والظلال بمعنى الحياة الذى يقرره الشاعر بصوته المباشر عادة فى القصيدة الغنائية . ولذلك تبدو القصيدة ذات الطابع الدرامى لاول وهلة أفضل من القصيدة الغنائية . ولكن الامر ليس على هذا النحو ولا يصح الاعتماد على مثل هذا المعيار الشكلى السهل . ففى كثير من الاحيان يكون الشكل الغنائى أكثر ملاءمة لتجربة الشاعر خصوصا اذا ما كانت التجربة انفعالية فى أساسها مثل قصائد : حديقة الشتاء ـ غزاة مدينتنا ـ جبهة مصر . التى تصور على التوالى الكآبة المفرطة ، والتحدى ووقفة الكبرياء فى مواجهة التهديد . ولكننا نستطيع القول بشكل عام بأن القصائد ذات الطابع الدرامى تستطيع الاقتراب أكثر من غيرها من حركة الواقع الحديث بماتتميز به من امكانيات أكبر فى التعبير ، ونستطيع القول كذلك بأنها التى سوف تحدث التغيير العميق فى شعرنا العربى الحديث . مثال ذلك ماأحدثه التناول الدرامى من تغيير فى لغة شاعرنا اذ تتخلى عن نموذجها الجمالى فى قصيدة «المحاكمة» وتقترب من لغة الحياةالعادية على ألسنة صاحب المعطف السميك وبائع الخمور ، وقارىء الكتب ، وماسح الاحذية ، والزراع ، فى نفس الوقت الذى تكتسب فيه لغة الشاعر قدرة جديدة فى التأثيروجمالية جديدة منخلال تباين الاصوات والالوان . كذلك فان محمد ابراهيم أبوسنة قد أثبت بفضل البناء الجديد أنه يستطيع الاقتراب من واقع الحياة مباشرة وأن يتخطى الاشياء والاشكال المادية ليلمس الوتر الحقيقى لتعاسة الانسان ويكشف عن سر تعاسته كما فعل فى قصيدته «الصرخة والخوف» . وقد وفق فى اختياره للاطار الرمزى المحيط بتجربته هذه الشديدة الواقعية مما أضفى على الحدث الجزئى والصورة الجزئية صفة الشمول .

حطت صرختك على قدح القهوة
لم نسأل هذى الصرخة من أين .

هكذا تضيع صرخة الحمامة الذبيحة في بحر اللامبالاة والخوف والانانية الذى يصوره الشاعر ، بحر علينا أن نواجهه وأن نعبره حتى نكون جديرين بانسانيته .

يستطيع أبو سنة اذن أن يلمس النقائص الواقعية بسرعة وتركيز وفن كما يفعل الواقعيون ولكنه يفضل أن يظل أحد شعراء الطبيعة المعاصرين كما يبدو فى أغلب قصائده خصوصا تلك القصائد ذات الطابع الدرامى والتى تتحول فيها الطبيعة من وجود جميل وذكريات أيام سالفة الى شاهد على عذاب الانسان وسعادته بل والى أحد أشكال هذه السعادة والعذاب .

لم نتكلم الا بصفة عارضة عن المضمون فى الديوان ولم نناقش أفكار الشاعر ومواقفه من الحياة والانسان كما تتبدى خلال قصائده وفضلنا أن ينصب أغلب جهدنا على الشكل الفنى وطرق الأداء وعناصره لاعتقادنا بأن نقد الشعر لايستحق أن يسمى نقدا الا اذا انصب على هذه العناصر باعتبارها الخصائص المميزة له والتى تتطلب مناقشتها جهدا لا يمتلكه كتاب التعليقات السياسية والفكرية والانطباعات العامة باسم نقد الشعر .

ولعل البساطة الفنية التى تكشف بها قصائد الديوان عن مضامينها لا تجعل أفكار الشاعر في حاجة الى تفسير يضاف الى ما تقدمه أشعار الديوان .

نحن والعلوم الانسانية

تأليف : دكتور مصطفى سويف

الناشر : مكتبة الانجلو المصرية بالقاهرة سنة ١٩٦٩

بقلم : مصرى عبد الحميد حنوره

قضية البحث العلمى قضية متشعبة ليس فقط فى مجال العلوم الانسانية ولكن كذلك فى شتى مجالات العلوم ، وتعكس الاسئلة التالية مظاهر هذا التشعب :

ماهو البحث العلمى على وجه التحديد ؟ ، هل من الضرورى وجود بحث علمى عندنا ؟ ، هل عندنا بحث علمى أصلا ؟ ، واذا وجد هذا البحث العلمى عندنا فعلى أى مستوى يوجد ؟ ، هل هناك تجانس فى المستوى الحالى للبحث العلمى فى مختلف مجالات العلوم ؟

ونحن نتخير هذه الاسئلة من بين كثير غيرها عرض له المؤلف لانها تكفينا فى التدليل على أهمية الموضوع .

ومؤلف هذا الكتاب رجل يدرك ماذا يريد أن يقول ، ومتى يقول ما ينبغى قوله ، تبصيرا بواقع قد نكون غفلنا عنه كسلا أو اهمالا أو عن عدم استبصار ، ومن ثم كان من واجبه وواجب كل من لديه أدنى ايمان بمصلحة هذا الشعب أو أدنى رغبة فى خدمة هذا البلد أقول كان من واجبه التنبيه الى ما ينبغى التنبيه اليه دون خجل أو تقوقع أو احجام .

والكتاب الذى نعرض له هنا قد نشرت معظم مادته من قبل كمقالات فى اعداد مجلة الكاتب الصادرة من أول ديسمبر سنة ١٩٦٧ الى أول مارس سنة ١٩٦٨ ، وكان من المفروض أن يكون لهذه المقالات صداها المباشر فى تنظيماتنا ومؤسساتنا العلمية خاصة اذا كانت صادرة عن متخصص يتيح له الموقع العلمى الذى يطل منه على الحياة العلمية فى مصر والخارج أن يقول الكلمة المناسبة ، ويتيح لنا أن نستمع اليها بوعى وبرغبة صادقة فى الافادة ، للانطلاق فى الاتجاه الصحيح .

ولكن يبدو لنا ان شيئا من ذلك لم يحدث حتى الآن لا فى تنظيم أو تكوين مؤسساتنا العلمية فى مجالات البحوث الانسانية أو الطبيعية ، ولا حتى فى النظرة المتعمقة للدور الذى ينبغى أن تقوم به هذه المؤسسات . ويرجع ذلك فى رأينا الى أنه لم تتح لمادة هذا الكتاب بعد أن تقع فى يد من يحسن الافادة منها ممن هم فى المواقع ذات الصلاحيات الادارية والتنفيذية المختصة . فعلى من تقع المسئولية ؟ اترك الاجابة على هذا السؤال مؤقتا وأنتقل الى موضوع الكتاب .

بعد فصل تمهيدى يدين فيه المؤلف نظرتنا القاصرة السائدة الى العلوم الانسانية يحاول الاجابة فى الفصول الثلاثة الباقية من الكتاب عن الاسئلة الثلاثة الآتية :

١ ـ أوجه الحاجة الى العلوم الانسانية لدينا ، ماهى ؟

٢ ـ ماذا أعددنا أو ماالذى نفعله الآن فى مواجهة هذه الاحتياجات ؟

٣ ـ ماالذى يلزمنا أن نفعله فى هذا المجال ؟

ـ ١ ـ

يقول المؤلف فى الفصل الاول من كتابه (نحن والعلوم الانسانية) ان لدينا قوالب وعادات ذهنية تعطل عقولنا عن التحليل الموضوعى للمواقف بما يناسب المعلومات التى توصلت اليها الجبهات المتقدمة من الانسانية فى الوقت الحاضر ، والمطلوب هو امتحان هذه العادات امتحانا صادقا أساسه الشجاعة الادبية أولا وقبل كل شىء . والمطلوب هو قبول المحاولة الصادقة للتخلى عن هذه العادات وتنمية عادات أشد ملاءمة لآفاق الانسان فى النصف الثانى من القرن العشرين .

وهذه هى القضية الاولى فى كتاب الدكتور سويف .

فما هى هذه العلوم الانسانية التى تمثل موضوع

هذا الكتاب ؟ هى مجموعة الدراسات التى تستخدم المنهج العلمى فى دراسة مظاهر النشاط المختلفة التى تصدر عن الانسان كفرد وكجماعة او مجتمع وهى بهذا تضم مجموعة فروع علم النفس وفروع علم الاجتماع وعلم الحضارات والاقتصاد وبعض فروع من دراسات اللغة والتاريخ والقانون .

ويركز الكتاب علىفروع علمالنفس وفروع علمالاجتماع من حيث أن ما ينطبق عليها ينطبق على بقية فروعالدراسات الانسانية .

والمنهج العلمى فى العلوم الانسانية هو نفسه المنهج المستخدم فى العلوم الطبيعية ، ومن ثم فان الحديث عن العلوم الانسانية تحت عنوان الدراسات النظرية (كأنما هى قطب مقابل للدراسات التجريبية) ينطوى على خطأ فاضح ، الا اذا كان المتحدث يقصد بحديثه الاشارة الى الدراسات الانسانية ، كما كانت حتى اوائل القرن التاسع عشر ، كذلك الحديث عنها كعلوم نظرية ـ فىمقابل العلوم التطبيقية خطأ شنيع لان لكل الدراسات نظرياتها وتطبيقاتها .

ومقصد المؤلف ـ اذا كنت قد أحسنت فهم مايريده ـ هو ايضاح أن احدى عاداتنا السيئة فى الفهم والتى تعطل عقولنا عن التحليل السليم هى طريقتنا فى فهم العلوم الانسانية على انها ليست تجريبية أو كما لو كانت بلا تطبيقات عملية ، والمطلوب هو التخلى من بين مانتخلى عنه من عاداتنا السيئة عن هذه النظرة أو هذا الموقف ، والتسليم بأن الدراسات الانسانية دراسات لها جانباها التجريبى ، والتطبيقى ، شأنها فى ذلك شأن العلوم الطبيعية والبيولوجية وغيرها .

ـ ٢ ـ

بعد أن أوضح الدكتور سويف فى الفصل الاول أن العلوم الانسانية علوم تجريبية تطبيقية ينتقل فى الفصل الثانى لبيان أوجه الحاجة الى هذه العلوم فى مجتمعنا .

يذكر المؤلف أن المجتمع المصرى يتعرض منذ سنوات عديدة الى تغيرات اقتصادية واجتماعية نشأت وتنشأ عنها مشكلات وظواهر ومواقف ليس من سبيل الى التعامل معها بطريقة سليمة دون اللجوء الى الدراسات الانسانية .

وقد كانت العقلية السائدة فى القرن التاسع عشر تفكر فى الصناعة فعلا على أساس أن محورها هو الآلة فقط ، أما القرن العشرون فقد فرض علينا تغيير هذه النظرية ، واصبح موقف تشغيل الآلة هو الوحدة الأساسية التى يحلل اليها النشاط الصناعى ، وموقف تشغيل الآلة يشمل : العامل + الآلة + ظروف العمل .

وقد ساند هذه النظرة فى نموها تزايد الوعى لدى العمال بحقوقهم واستعدادهم للدفاع عن هذه الحقوق ، ونمو العلوم التى تبحث فى سلوك الانسان .

وفى مجال الصناعة تأتى الحاجة الى علوم الانسان لارضاء الاحتياجات التالية :

١ ـ وضع الرجل المناسب فى المكان المناسب .

٢ ـ الاحتفاظ بالروح المعنوية للعاملين عند مستوى معينمن التعلق بموقف العمل .

٣ ـ مظاهر سوء التوافق مع العمل .

٤ ـ الحاجة الى تنشيط البحث العلمى الذى من شأنه أن يحل بعض مشكلات الصناعة كما نواجهها .

هذا فيما يتعلق بسلطان الدراسات الانسانية فى مجال الصناعة ، أما فى مجال الصحة والخدمات الاجتماعية والتعليم والقوات المسلحة والرأى العام والاعلام وغيرها فان الحديث عن الحاجة الماسة للدراسات الانسانية فىمجالاتها أمر يعرض له المؤلف بموضوعية مما يوضح أن كل مجال من هذه المجالات فى حاجة الى علوم النفس والاجتماع تشد من أزره وتعاونه ليس فقط كعامل مساعد ولكن كجزء من دينامية الموقف التطبيقى فى هذه المجالات ، مما يدعونا الى الاعتقاد عن وعى ووضوح ، بأنه لامناص لامة ترجو غدا مشرقا أو ملائما بها على الاقل من اللجوء فورا الى هذه العلوم بحثا وتطبيقا .

ـ ٣ ـ

يجيب الفصل الثالث عن سؤال محدد هو : ماذا أعددنا فى بلدنا للاستفادة من تطبيقات العلوم الانسانية ؟

يجيب المؤلف على السؤال بتوضيح أن هناك جانبين للاعداد :

(أ) اعداد عقلى

(ب) اعداد تنظيمى

أما عن الاعداد العقلى فيمكن تبينه من الانقسام فى الرأى والتقدير فيما يتعلق بنظرتنا الى العلوم الانسانية ، ولاشك أن لهذا أثره على مدى الجدية التى نأخذ بها أنفسنا عندما نواجه مطالب الافادة التطبيقية من هذه العلوم ، ويتبدى ذلك فى فهم بعض الاجهزة الرسمية فى الدولة لموقف العلوم عموما ، فبينما تفهم بعض الجهات العلوم على أنها تشمل جانبى الحياة الطبيعى والانسانى (مثل وزارة البحث العلمى فى نشرة صادرة عنها سنة ١٩٦٥) نجد أن جهة أخرى كالجهاز المركزى للتعبئة العامة والاحصاء يفهم البحوث العلمية على انها البحوث الطبيعية والبيولوجية فحسب ـ مستبعدا النشاط العلمى فىالعلوم الانسانية حسب ما صدر عن الجهاز فى كتاب يضم البحوث العلمية الجارية فى ج.ع.م. بتاريخ يناير سنة ١٩٦٧ .

هذا الانقسام فى التقدير لموقع العلوم الانسانية يوقفنا على ان السمة الرئيسية للاطار الذهنى الذى تبلور فى عقولنا نحو العلوم الانسانية هى الانقسام أو التوزع بين نظرتين ، احداهما تنظر الى العلوم الانسانية نظرتها على العلوم الطبيعية والبيولوجية من حيث أنها معارف على قدر من الضبط يسمح بالسعى الى الافادة العملية من تطبيقها . والنظرة الأخرى تنظر اليها على انها طراز آخر من المعرفة لا يمكن وصفه بالعلمية الا على سبيل المجاز .

هذا الانقسام من حيث هو جوهر نظرتنا الى العلوم

الانسانية يكون مناخا عقليا غير ملائم لنموها لا فى مجالات البحث ولا فى مجالات التطبيق .

أما عن الجانب الآخر من الاعداد ، وهو الاعداد التنظيمى فيذكر المؤلف أن هناك مستويين من الاعداد :

(أ) المستوى الأول وهو ما يتعلق بمصادر الطاقة من جامعات الى معاهد بحوث ومراكز تدريب .

(ب) المستوى الثانى وهو ما يتعلق بالخدمات التى تقدمها وزارات ومصالح الحكومة كالصحة ، ومصلحة الكفاية الانتاجية فى وزارة الصناعة ، وزارة الشئون الاجتماعية .

أما عن مصادر الطاقة فيعقد المؤلف مقارنات دقيقة بين ما هو متاح للكليات المسماه بالكليات العملية وما هو متاح للكليات التى يطلق عليها الكليات النظرية (وهى ميدان الدراسات الانسانية) فيوقفنا المؤلف على الاهمال الشديد لتمويل البحوث وانشاء المعامل وتوفير المواد اللازمة لبحوث الدراسات الانسانية ، فى الوقت الذى تتاح فيه الفرصة الملائمة لانماء البحوث الطبيعية والبيولوجية .

هذا عن الجامعات . أما بالنسبة لمراكز ومعاهد البحوث فان المقارنة تظهرنا ايضا على أن المراكز المهتمة بالدراسات البيولوجية والطبيعية لها نصيب الأسد من اهتمام الدولة ، ويبدو من المقارنة الدقيقة أن ميزانية مراكز بحوث الدراسات الانسانية ، ليست الا لتغطية نفقات الرواتب والأجور تقريبا .

ويوقفنا المؤلف كذلك اعتمادا على مصادر دقيقة ـ على أن حجم القوى البشرية (العلمية) سواء فى الجامعات أو مراكز ومعاهد البحوث هذا الحجم يبين لنا أن حجم العمالة فى ميدان بحوث الدراسات الانسانية متخلف عن ميدان البحوث الطبيعية والبيولوجية بصورة تدعو الى الأسف .

ويستعرض المؤلف المبررات التى تقال دفاعا عن هذا الموقف وينتهى منها جميعا الى أن الأمر على ذلك النحو القاصر فيه تجن على مستقبل هذا البلد ، ولابد من تصحيح الأمور بأسرع مايمكن .

أما عن الخدمات التى تقدم من وزارات ومصالح الحكومة وهو المستوى الثانى من مستويى الاعداد التنظيمى ، فهى كما يقدمها لنا المؤلف قاصرة هى الأخرى كما يتبدى من حجم القوى البشرية العلمية العاملة فيها فى مجالات خدمات الدراسات الانسانية (ممثلة فى فروع علم النفس وعلم الاجتماع) سواء كان ذلك فى وزارة الصناعة (مصلحة الكفاية الانتاجية) أو وزارة الشئون الاجتماعية أو وزارة الصحة ، وهذه ـ الصحة ـ قد بدأت مشروعا لا زال فى بداية الطريق لتعميم مجال الخدمة النفسية فى العيادات النفسية بها ـ مما يجعل الحكم عليه أمرا ليس فيه انصاف .

ـ ٤ ـ

فى الفصل الرابع والأخير من الكتاب يرسم لنا المؤلف تخطيطا مقترحا لما يجب علينا ان نفعله للافادة من تطبيقات العلوم الانسانية ولا يمل المؤلف تكرار ذكر اقتناعه الكامل بضرورة تغيير نظرتنا الى العلوم الانسانية ، وحاجتنا الى هذا التغيير ، ولكنه لا ينسى أن يذكر لنا أن نتائج التغيير لن تأتى بين يوم وليلة ، ولكن هذا لا ينبغى له أن يصرفنا عن البدء فى التغيير انتظارا للنتائج التى ستأتى فى وقتها المناسب ، وكل تأخير فى البدء معناه تأخير فى الحصول على النتائج المرجوة . فعلى أى نحو يمكن أن يكون التغيير ؟

يرى الدكتور سويف أنه اما أن نبدأ بانشاء مركز واحد كبير للتكنولوجيا البشرية يجمع داخله بين أقسام أو وحدات تقوم على تطريع تطبيقات العلوم الانسانية جميعا لخدمة مجتمعنا ، واما أن ننشىء مجلسا أعلى يكون بمثابة أمانة فنية لعدد من المراكز النوعية تتعدد بتعدد احتياجاتنا وبتعدد مجالات تطبيق فروع العلوم الانسانية ـ ويرى المؤلف أن الصيغة الثانية أفضل ، كما يفضل البدء بانشاء عدد قليل من المراكز وعدم العجلة بانشاء عدد كبير منها .

يوضح المؤلف بعد ذلك عددا من النقاط الجوهرية تنظم علاقة هذا المجلس بالجامعات والأجهزة التنفيذية فى الدولة وفى الدول العربية .

والايضاحات التى يقدمها المؤلف أعمق من أن يضمها عرض للكتاب فى حيز محدود مما لا يغنى عن الرجوع الى الكتاب والوقوف بعمق على أفكار الكاتب التى تخطينا عددا كبيرا منها ومن التعليقات التفصيلية القيمة التى أضافها الباحث الى نهايات الفصول .

أعود الى مسئولية عدم الالتفات الى هذا الكتاب والكتب والأفكار المشابهة التى يقدمها أصحابها باخلاص من أجل رفعة شأن هذا الوطن .. على من تقع المسئولية ؟ .

لا أريد أن أمسك أو يمسك غيرى بخناق أحد ولكن يبدو لى أن أجهزة مخصصة لم تنشأ بعد فى أى مستوى عندنا لتلقى ومتابعة ما يكتب أو ينشر ، بطريقة رسمية ومنظمة من أجل الافادة هذه من الآراء والأفكار والمقترحات .

وليس لدى اقتراح محدد أقدمه لخدمة هذا الاتجاه ، ولكنى أتصور انه من الضرورى انشاء مؤسسة (أيا كان شكل تنظيمها أو تبعيتها) تكون منوطة بالبحث والتنقيب عن كل ما ينشر أو يذاع بشكل أو بآخر مما يحمل مقترحا أو رأيا يفيد فى أى اتجاه ، وتحليله وفحصه بطريقة جدية على يد متخصصين جادين مخلصين واقتراح ما يلزم بشأن تنفيذه أو تطبيقه أو تعديله ثم الانتقال به الى مرحلة التنفيذ .

على هذا النحو أو على نحو غيره يمكن تنشيط العقول وتنمية الافكار والآراء مما يجعل كل من لديه فكرة أو رأى يتقدم به دون خجل أو تردد خاصة اذا أدركنا أن هذا ليس بدعا ، بل هو موجود فى معظم بلدان العالم المتقدمة بشكل أو بآخر .

وأخيرا هل يمكن لنا بعد هذا أن نضيف أن صرخة الدكتور سويف التى أطلقها على صفحات كتابه (نحن والعلوم الانسانية) ينبغى لها أن تجد من يسمعها ويعيها ويسعى مخلصا الى تفهمها واتخاذ ما يلزم بشأنها ؟ .

هذا مانرجوه .

رسائل جامعية

أدب الرحلة عند أمين الريحاني

[illegible]

قسمها الباحث على البلدان · فكتاب الريحانى « ملوك العرب » يدرس تحت عنوان « رحله الجزيرة العربية » ، وكتابه « قلب العراق » يوضع تحت عنوان « رحلة العراق » · وكذلك فعل عند الحديث عن « المغرب الأقصى » و « قلب لبنان » وأتاحت له هذه الطريقة فى التصنيف أن يتحدث عن بعض كتب الريحانى التى لا تندرج بسهولة فى أدب الرحلات ولكنها ذات صلة برحلاته ، ككتاب « تاريخ نجد وملحقاته » وكتاب « فيصل الأول » · كذلك وصف كتب الريحانى التى نشرها بالانجليزية متناولا بعض جوانب من رحلاته ، ككتابه عن ابن سعود ، وكتابه وقد حاول الدارس فى هذا

Around the Coasts of Arabia

العرض أن يلخص أفكار الريحانى كما حاول أن يعطى صورة من أسلوبه · ولذلك طال هذا القسم شيئا ما ·

وعقد الدارس بعد ذلك قسما خامسا حاول أن يستخلص منه « الخصائص والمزايا الفنيه فى أدب الرحلات عند الريحانى » · وجعل منها خصائص تتعلق بالموضوعات وخصائص تتعلق بالأسلوب · فأشار الى شغف الريحانى بالوصف : وصف الطبيعة ووصف المدن ووصف الأشخاص · ووصفه للطبيعة والمدن فيه شاعرية وخيال ترفدهما ثقافة جغرافية وتاريخية وأدبية غزيرة ، أما وصفه للأشخاص فكان فيه « فنانا دقيق الملاحظة ، له أصبع فى فن الرسم والتصوير » ، « وتعدد الأشخاص الذين تعرض لهم الريحانى بالوصف والعرض ، وتنوعت مقاماتهم الاجتماعية من أدنى درجات السلم الاجتماعى الى أعلاها » · وأوضح الباحث اهتمام الريحانى برصد الحياة الاجتماعية والثقافيه للبلدان التى زارها ، بحيث أصبحت كتبه مصادر هامة عن تاريخ هذه البلدان ·

وفى دراسة الخصائص الأسلوبية لرحلات الريحانى لاحظ الباحث تأثره بقراءاته الغزيرة فى الآداب الأوربية ، مع حرصه على ألا يكتب فى العربية الا ما يليق بعادات هذه اللغة · ومن هنا جاءت صورة « مبتكرة منتزعة من خبرته ، وخلا أسلوبه من الفضول ، وظهر تأثره باللغة الانجليزية خاصة فى استعماله للجمل الاعتراضية التى يستعين بها على تحديد المعنى · » وكذلك أبرز الدارس مكان الدعابة فى أسلوب الريحانى، وهى دائما دعابة هادفة ، يتوسل بها الى التعبير عن حقيقة قد يكون وضعها فى الأسلوب المباشر جارحا لمن يتحدث عنه ، خصوصا اذا كان هؤلاء من ذوى المقامات العالية ·

وحرص الدارس بعد ذلك على أن يجعل للرسالة قسما سادسا تحدث فيه عن مكانه الريحانى ـ بوصفه كاتب رحلات ـ بين من مارسوا ذلك الفن من معاصريه · فقارن بينه وبين المازنى فى « الرحلة الحجازية » ومحمد حسين هيكل فى « منزل الوحى » وطه حسين فى « رحلة الربيع والصيف » وحسين فوزى فى « سندباد بحرى » و « سندباد الى الغرب » · وذهب الى أن الريحانى هو أستاذ « أدب الرحلة » فى العربية لأنه جمع بين الملاحظات الذهنية التى امتاز بها طه حسين ورشاقة الأسلوب وحيويته كما تبدو فى فصول حسين فوزى والدعابة التى أشبهت دعابة المازنى متميزة عنها بأنها لا تقصد لذاتها بل تتخذ دائما وسيلة لغرض هام ·

هذا مجمل الرسالة التى تقدم بها الطالب الفلسطينى حسنى محمود حسين لنيل درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة القاهرة ·

وقد لاحظت لجنة المناقشة أن الباحث ـ فى سعيه لاستكمال المداخل التى رآها ضروريه لرسالته ـ قد تورط فيما يتورط فيه معظم الباحثين عندنا من افاضة حيث يطلب الاختصار ، واختصار حيث يكون التفصيل واجبا ، بل انه أغفل بعض النقاط الهامة التى تعنى القارىء المدقق فى رحلات الريحانى · فمما أفاض فيه : الحديث عن أدب الرحلات عند العرب ، وتلخيص كتب الريحانى مع أن الرجوع اليها ميسور لمن أراد ، وقبل ذلك : الفصل الطويل الذى عقده عن لبنان فى عصر الريحانى ، وعن سيرة الريحانى نفسه· وهذه كلها نقاط رأت اللجنة أن الباحث كان فى غنى عن القول المفصل فيها ، وكان يكفيه منها مايضىء موضوعه الأصلى وهو أدب الرحلات عند الريحانى · أما النقاط التى أهملها وبقيت تنتظر من يعيد البحث فيها فقد ذكر منها الدكتور حسين نصار أن الباحث لم يعن برسم خريطة تبين اتجاهات الريحانى فى رحلاته ، ولم يحاول أن يبين سر اختياره للأماكن التى زارها بالذات دون غيرها من الأماكن · وذكرت الدكتور نبيلة ابراهيم من هذه النقاط المهملة أيضا : وصف الحياة الشعبية والمظاهر الفلكلورية فى رحلات الريحانى ، فان هذه الموضوعات ـ على أهميتها ـ لم ترد الا عرضا فى ثنايا الحديث عن وصف الحياة الاجتماعية ·

وقد قررت اللجنة اقتراح منح الباحث درجة الماجستير بتقدير « جيد جدا » ·

من المجلات العالمية

[illegible]

معترفا به ، مع ذلك ، املا فى أن يشفينى ذلك أو يخفف عنى . ولكن ليس لدى حتى هـذا الأمل . هـذا الأمل ليس لدينا . فنحن جميعا نتناول نفس الشقاء . اذن فلماذا ؟ ماجدوى هذا كله ؟ والجواب . أننا برغم ذلك كله لا نستطيع أن لا نبالى . ألا نولى اهتماما أكثر حدة بالحقيقة ، بحقيقة شقائنا . وبواقعة أن القدر الانسانى لا يمكن تقبله . لكنه وعى لا جدوى من ورائه ، ومع ذلك فيستحيل ألا يكون . ولابد له أن يعبر عن نفسه .. وهذا هو الأدب .

اننى أعيش فى العصر الذى تفعل فيه السنة الواحدة فى عمر الانسان ما كانت تفعله عشر سنوات ، وحيث لا تساوى الساعة الا بضع دقائق وحيث لا يمكن لنا أن نحس بأرباع الساعات . ومع ذلك فلازلت الهث وراء الحياة املا فى الامساك بها فى اللحظة الأخيرة كما يقفز المرء على سلالم عربة قطار بدأ المسير .

ولازلت أتذكر ربع الساعة المخصص للفسحة بالمدرسة . يا له من ربع ساعة ! لقد كان فترة طويلة ، فترة حافلة ، كان لدينا فيها الوقت الكافى لنفكر فى لعبة، ولنلعبها ولننتهيها، ولنبدأ لعبة أخرى .. ومع ذلك ـ ولم أكن بعد قد جاوزت الخامسة عشر من عمرى ـ فقد كان لدى الشعور بأن هذا كله يمضى . فأيام الخميس والآحاد تمضى . انها تمضى وذلك يعنى اننى كنت اعرف انها تمضى . وبالتأكيد ، فاكتشاف الزمن يعنى ادراكنا لمضيه ، ويعنى وثوقنا من أن الغد سيأتى وكذلك أن ننتظر وأن نتوقع شيئا ما ..

كان يقال لى على الدوام ان الأيام تتوالى وان السنوات تمضى . قيل لى هذا بالتأكيد منذ البداية وماكنت أستطيع الا أصدق مايؤكده الكبار والمعلمون . قيل لى ذلك بلا أدنى شك ، لكن تعبير « السنة القادمة » لم يكن سوى كلمة . وحتى لو فكرت فى أنها ستأتى ـ هذه السنة القادمة ـ فقد كان ذلك يبدو لى جد بعيد لحد لايستحق معه عناء التفكير. لقد كان بعيدا كالأبد بحيث أن قدومها كان يبدو كما لو كانت لن تجىء . ولهذا لم أكن أفكر فى أى مشروع .. ما كنت أستطيع أن أفكر فى شىء مادامت هذه « السنة القادمة » بعيدة جد بعيدة . وبرغم ذلك فقد كان يأتى الغد ، وتمضى الفصول وتتعاقب السنون ، وأنا لا أزال فى نفس مكانى .. ها هى الشمس والنجوم تدور من حولى وأظل ـ أنا ـ ثابتا وسط الجميع ، وهاهى الأرض وألوانها ، وحقولها ، وثلوجها ، وأمطارها ، كل ذلك يدور من حولى بينما أنا لا أعرف بعد ، منذ أية لحظة ينبغى على أن أفعل شيئا ، ولو أخطو خطوة . كيف حدث هذا ؟ منذ هذه اللحظة تكون ماضى وقد لا أستطيع أن أتحرك لقد اندمجت فى حلبة الرقص مأخوذا بالحركة داخل الدوامة .. أن تجرى خلف الأشياء معناه أنك فى داخل الزمن ، ونحن نجرى خلف الأشياء ، وتجرى مع الأشياء .. نحن نمضى .

ومنذ وقت لا بأس به وأنا أقول لنفسى ان على أن أبدأ فى كتابة عملى ، الحقيقى . ففى الواقع ـ فالمسرح ليس منبرى الحقيقى . لكن الذى حدث هو أننى كتبت أولى مسرحياتى ـ بعد أن كنت قد مارست الكتابة فى أنواع أدبية أخرى ـ حتى جاءتنى الرغبة فى كتابة مسرحية ثانية ، ثم ما أن نجحت فى اثارة اهتمام الكثيرين بهذه المسرحية الثانية حتى شرعت فى كتابة الثالثة .. ولهذا ، فبمجرد أن نجحت فى كسب قوتى بعد المسرحية الرابعة أو الخامسة ، واصلت ـ وهـذا طبيعى ـ كتابة المسرحيات . ولم أعد أفعل سوى هذا . وهكذا أصبحت « مؤلفا دراميا » ورجلا من رجال المسرح «المحترفين» .

كان على أن أواصـل الكتابة للمسرح بينما أنا أكتب (آه ! كم يزعجنى فعل « يكتب » هذا خاصة اذا ما استعمل بدون مفعول !) فى نفس الوقت أشياء أخرى . لقد خلفت ورائى عديدا من الكتب، واستعملت وعدلت واخترعت عديدا من طرق التعبير والعـديد من التعبيرات ، كما أقمت عدة منشئات ، وسوف يكون ثمة صـنوف أخـرى من الخلق الأدبى ـ ان لم تكن عوالم أخرى ـ وملامح أكثر تنوعا ، وثروة أضخم فى مجال الخلق .. ويكفى أن يبتعد اليـأس من تلقاء نفسه كى الحف فى الطلب ، ممتلئا بالرغبـة فى الابداع .

قد يكون بامكانى القيام بكثير من الأعمال وكان من الممكن أن تكون ثمة انجازات شتى لو أن الارهاق ـ وهو ارهاق فظيع لحد لايمكن تحمله ـ لم يكن قد أتعبنى منذ خمسة عشر عاما بل منذ أبعد من ذلك بكثير .. ارهاق يمنعنى من أن أعمل بل من أن أستريح بل وأيضا من أن أستمتع بالحياة وان أستمتع بذاتى . بل وأكثر من ذلك أن أسترخى . ومن أن أتجه ـ كما كنت أريد ـ نحو الآخرين بدلا من أن أكون أسير ذاتى ، أى أسير تعبى أسير هذا الحمل . أسير هذه المهمة التى هى أنا ، كيف تتجه اذن نحو الآخرين اذا كانت «أناك» ترهقك وتستحوذ عليك ؟

لقد استشرت حوالى الثلاثين أو الأربعين طبيبا ، ولم يستطع واحد من هؤلاء جميعا أن يشفينى من هذا السأم الذى لا ينتهى ، ولا استطاع أحدهم حتى أن يدرك كنهه ، لأن واحدا منهم بالتأكيد لم يصل الى المنبع ، الى السبب العميق لهذا الألم . وشيئا فشيئا بدأت أعرف نفسى أفضـل منهم بكثير . ما سبب هـذا الاستنزاف لقواى ؟ انه الشـك انه السؤال الأبدى « وما الجدوى ؟ » الضارب جذوره فى نفسى منذ وعيت والذى لا أستطيع أن أتخلص منه . آه ! لو أن هذه الـ « ما جدوى » لم تبذر جرثومتها فى نفسى ، ثم لو أنها لم تنم ، ثم لو أنها لم تغلف كل شىء ولم تخنق البـذور الأخرى الطيبة لكنت أصبحت رجلا آخر كما يقول الآخرون. ان هذا العشب الخبيث بالتأكيد هو الذى تشرب مياه البذور الأخرى الطيبة وهو الذى منعها من النمو والازدهار ليزدهر هو بدلا منها .

لطالما ساءلت نفسى كيف يمكن أن تدفعنى أو على الأقل تشغلنى المشاكل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ما دمت أعرف أولا : أننا سنموت ، وثانيا : أن الثورة لاتنقذنا لا من الحياة ولا من الموت . وثالثا : أننى لا أستطيع أن أتخيل عالما متناهيا ووحدة غير متناهية وعالما لا هو متناه ولا هو غير متناه ..

اننا نعيش لنموت ، فالموت هو غاية الوجود . وقد يقال ان هذه حقيقة مبتذلة ، ولكن أحيانا ، وعن طريق هـذه التعبيرات المبتذلة تختفى الحقائق المبتذلة لتقفز الحقائق الجديدة.

انني في واحدة من تلك اللحظات التي يبدو فيها أنني أقول لنفسي للمرة الأولى : انني أكتشف ان الوجود ليس له من غاية سوى الموت وأننا ازاء ذلك لا يمكننا ان نفعل شيئا . لا نستطيع ان نفعل شيئا . لا نستطيع ان نفعل شيئا ، لا نستطيع ان نفعل شيئا ، لا نستطيع ان نفعل شيئا ، لا نستطيع ان نفعل شيئا على الاطلاق . ولكن ، اى قدر هذا الشبيه بقدر الدمى تحركها خيوط خفية ، وباى حق اذن أكون هكذا موضعا للزراية ؟

وهنا يستحيل أن نفهم أى شيء ، وكل أولئك الذين يتوهمون أنهم يفهمون شيئا محدودون ، ولا أكون أقرب مايمكن من الفهم الا عندما أقول ان كل شيء غير قابل للفهم ، فعدم فهمنا هو الشيء الوحيد المتاح لنا أن نفهمه . وليس ثمة ماهو اقوى من ال « لماذا » ، وليس ثمة مايعلو عليها ، وستظل هناك في نهاية المطاف « لماذا » بلا جواب ممكن . وفي الواقع فمن لماذا الى لماذا ، ومن سلمة لأخرى نصل الى حدود الأشياء ، ولا يمكن للانسان ان يرقى الى مستوى الفنان الخالق الذى يواجه اللانهائى بل والذى يمكن أن يقال انه يتساوى معه الا عندما ينتقل من لماذا الى اخرى دون جواب . ومادام المرء بامكانه ان يجيب على « لماذا » فانه ضائع . ضال بين الأشياء . و « لمه » ؟ والجواب : « لأن » . ومن تفسير الى تفسير ترتقى الى الدرجة التى لا يمكن عندها أن تعطى أى تفسير ميسور ، وبين تفسير لآخر نصل الى نقطة الصفر أو الى المطلق ، اى الى الدرجة التى تتساوى فيها الحقيقة بالأكذوبة وتعادل كل منهما الأخرى وتتشخصان وتتلاشيان بالتبادل أمام اللاشيء المطلق ..

وهكذا ، يمكن أن ندرك ان كل فعل ، كل اختيار ، كل تاريخ ، محكوم عليه في نهاية الامر بفنائه المحتوم . ان ال « لماذا » تتجاوز كل شيء ولا شيء يتجاوز ال « لماذا » ، ولا حتى اللاشيء ، لأن اللاشيء ليس هو التفسير أمام الصمت ، ففى الصمت تتفجر الأسئلة دون أن تحظى بجواب . وهذه ال « لماذا » المتخمة ، هذه ال « لماذا » الضخمة شبيهة بالضوء الذى يمحو كل شيء ، لكنه ضوء يعشى ولا يمكن معه أن نميز اى شيء ، ولا يعود معه اى شيء قابلا للتميز .

ومع ذلك فيبدو انه عن طريق هذه ال « لماذا » التى لا جواب عليها تجاه كل شيء بل وتجاه الواحد أو الله ـ ذلك ان أيا منهما لا يستطيع الافلات من التساؤل ـ يبدو أنى أحصل على كسب ما ـ ان صح أن نسمى هذا كسبا ـ على سمو ما . فالحقيقة (فى أعلا) والأكذوبة (فى أسفل) ينتفيان وهذه ال « لماذا » هى التى تنفيهما ، ولم يعد شيء مما حدث بالفعل ولا مما سوف يحدث (العلم ـ التقدم ـ التطور ـ الثورة ـ التاريخ) يستطيع أن يفجأنى ، وسواء لم يعد أمامى اى شيء أو كان ورائى كل شيء ، فامامى لم يعد ثمة شيء بل ولا اللاشيء نفسه . فكل شيء تلاشى ، وصفة « الاجتماعى » بهذه الطريقة لم تعد بذات معنى ولا محتوى ولم يعد التاريخ يلوح لى الا كركام من الاجابات الخاطئة أو الصادقة جزئيا لكنها على الاطلاق خاطئة وغير مجدية .

واقرأ صفحة لأفلاطون العظيم ، لم أعد أفهم شيئا من وراء هذه الجمل الأفلاطونية ـ المقدسة ولا خلاف على ذلك ـ والمكتوبة على هذه الصفحة ، فثمة ماهو أشد بريقا ، ثمة ال « لماذا » الضخمة المعشية التى تمحو كل شيء ، وتلغى وتحطم كل معنى وكل فهم خاص . وعندما يفهم المرء فانه يتوقف . انه لا يريد أكثر مما فهم . لكننى لا أفهم ، فالفهم قليل ، وان نكون قد فهمنا معناه أننا قد ثبتنا ، أصبحنا مجمدين ، ويبدو الأمر كما لو كنا نريد ان نتوقف على درجة فى منتصف السلم ، أو كما لو كنا قد وضعنا قدما فى الهواء وأخرى فوق سلم لا نهاية له ، لكن « لماذا » ، « لماذا » بسيطة ، « لماذا » جديدة ، يمكن أن تجعلنا نواصل المسير ، يمكنها أن تفلق ما كان متحجرا ، ويعود يتدفق كل شيء من جديد . كيف يمكن اذن أن « نفهم » ؟ اننا لا نستطيع .

(وعندما لا أعود موجودا فسوف يقول الله : « لقد صنعت كثيرا من الأشياء وكل الناس يفهمونها ولم يعد ثمة شخص يمكنه ألا يفهمها ») .

لكننى عند الموت ـ على وجه الخصوص ـ أتساءل برعب : «لماذا ؟» . ان الموت ـ وحده ـ هو الذى يستطيع أن يفلق فمى وهو الذى سيفلقه .

وفيما مضى ، فيما مضى ، منذ زمان بعيد كنت أجلس للكتابة بفرح ، وبعد ذلك لم أعد أفعل ذلك الا بقليل من اللذة ثم أصبحت فيما بعد أمارس الكتابة بلا انفعال ، أمارسها بفعل العادة وبشيء من الضيق ، وبعد ذلك بمدة عندما كنت أكتب عشرات الصفحات التى أعارض فيها قدامى الأصدقاء الذين أصبحوا فاشيين أو نازيين ، كنت أجلس الى مكتبى مغاليا نفورى ، واليوم فان الفكرة التى أرى لزاما على أن أكتبها تملؤنى بالرعب .. اليوم ، عندما أبدأ فى الكتابة يستيقظ فى نفسى وعى بالمأساة لا يزال حادا ولا يزال غير محتمل ، وعى بالخطر ، بالهم العالمى ، وأتمنى وأود لو أهرب . لو أواس نفسى مثلا ، لو أنسى .

ان اللئام الصغار هم الذين ينجحون ، أولئك الذين يتركون أنفسهم لتطويهم الأحداث ، فهم يتبعون التيار الأقوى ، ولذا فهم الرابحون على الدوام . انهم رابحون ولكنهم لايحيون ، ليسوا موجودين ماداموا لا يحققون ذواتهم الا داخل تيارات انهم يتقولبون ، انهم شائهون بلا هيئة تميزهم .

وبالنسبة لبعض الناس فمن السهولة بمكان أن يعيشوا ، وما عليهم الا أن يدعوا أنفسهم ينساقون . انهم ينزلقون ، لكن كتب على دائما أن أتسلق الجبال التى أعرف فضلا عن ذلك اننى لن أتسلقها .

اننى من الجنس المختار ، من هؤلاء الذين كان عليهم ـ مع الأسف ـ أن يفعلوا المستحيل ، وكذلك فانا من أكثر أبناء جنسى تقاعسا . اننى لا أتحرك بينما الجبال تزداد علوا ووعورة ، واذا أنا لم أذهب نحو الجبال فلسوف يأتى الجبل نحوى ، وها أنا أشعر بالأرض تهتز وأرى الصخور الخطرة توشك أن تسقط فوقى وتسحقنى .

اننى أعرف ذلك ، وأعدل عن كل شيء ، لكنى رغم هذا كله لا أعدل عن نفسى ، فهذا عكس ماينبغى أن يكون ..